

Reflexiones Museológicas:

— Miradas y Conceptos —



CARLOS L. USTÁRIZ

Prólogo.

Desde tiempos remotos, cuando el ser humano descubrió que la sombra podía transformarse en memoria, surgió la necesidad de fijar el mundo en una imagen. Tal vez fue un gesto de supervivencia espiritual; tal vez, un intento de dominar lo desconocido. En cualquier caso, allí comenzó un proceso aún inconcluso: mirar para comprender.

De aquel impulso primigenio a los museos contemporáneos se extiende una misma voluntad: reconocer que la imagen no es un objeto inerte, sino una presencia que interpela y demanda interpretación. Con ese espíritu nace este libro.

El proyecto se construye a partir de una reflexión compartida, de un entramado conceptual que vincula disciplinas, épocas y sensibilidades. Regresa al origen: cuando la filosofía era intuición y la antropología, mito; cuando el cuerpo se trazaba en la piedra no para registrarse, sino para afirmarse en la existencia.

En este recorrido dialogan la literatura, la museología, la crítica cultural, la estética y la antropología visual. No por afán acumulativo, sino por la convicción de que ninguna perspectiva basta por sí sola para desentrañar el enigma del museo y de la representación.

Los museos no son meros contenedores de objetos, sino espacios de producción de sentido: ámbitos donde la experiencia humana se manifiesta mediante la luz, el tiempo y la palabra. Cada obra delimita un umbral entre lo conocido y lo incierto; cada decisión curatorial implica una posición ética; cada visitante se convierte en intérprete.

La literatura revela que toda imagen encierra un relato; la antropología muestra que cada cultura se expresa mediante símbolos; la filosofía entiende la mirada como acto de pensamiento; la museología asume que conservar es también interpretar.

De esta convergencia surge un libro digital libre y accesible para el ámbito hispanohablante. No pretende clausurar preguntas, sino abrirlas: invita a mirar con atención, a pensar con rigor y a reconocer la continuidad entre el primer trazo sobre la piedra y la complejidad crítica del museo actual.

En el fondo, toda imagen funciona como un espejo fragmentado donde seguimos buscándonos. Este proyecto pertenece a quienes lo recorran. Que cada lector redescubra en estas páginas el museo como espacio de interrogación, memoria y posibilidad inagotable de humanidad.

El museo como lenguaje: arte rupestre y las primeras formas del relato visual.

Antes de la escritura hubo huella; antes del archivo, gesto. La historia de la imagen comienza en el contacto entre el cuerpo y la materia: en la presión de la mano sobre la roca húmeda, en el polvo mineral que se adhiere a la piel como si el mundo mismo exigiera ser recordado. Las primeras imágenes no surgieron como ornamento ni como entretenimiento. Representar fue una estrategia de supervivencia: transmitir saberes, invocar protección, compartir memoria colectiva.

La cueva operó como primera superficie de inscripción social. Allí la experiencia se transformó en signo y la marca instauró duración. La imagen se convirtió en una tecnología contra el olvido. Al pintar, el ser humano afirmó su presencia: estuvimos aquí. Durante décadas, la arqueología interpretó estas manifestaciones como registros funcionales de la caza. Sin embargo, perspectivas posteriores ampliaron esa lectura. Leroi-Gourhan (1992) demostró que las cuevas constituían sistemas simbólicos complejos, no meros apuntes utilitarios.

La antropología reveló que la imagen también ordenaba el cosmos. Didi-Huberman (2014) sostiene que toda imagen es un nudo temporal donde pasado y presente se superponen. Las pinturas rupestres no pertenecen exclusivamente a la prehistoria: permanecen activas cada vez que una mirada contemporánea se detiene ante ellas. Su traslado al museo transforma radicalmente su estatuto. Benjamin (2003) advierte que la obra pierde parte de su aura al separarse de su contexto. La conservación, paradójicamente, introduce distancia: lo vivo se convierte en

pieza. Las tecnologías actuales —dataciones químicas, escaneos tridimensionales, reconstrucciones digitales— continúan modificando aquello que creíamos saber.

El origen ya no puede concebirse como punto único ni lineal; se multiplica y se reescribe. Por ello, el arte rupestre no debe entenderse como comienzo clausurado, sino como interrogación persistente. No como reliquia muda, sino como conversación inacabada entre cuerpos, tiempos y materias. Este capítulo no concluye con certezas: permanece abierto, como la penumbra de la cueva, un espacio donde la mirada aprende a dudar.

Si la cueva fue el primer muro de memoria, el museo constituye su herencia moderna. Entre ambos espacios media una transformación decisiva: el tránsito del gesto ritual al objeto clasificado. Aquello que nació como experiencia colectiva deviene pieza autónoma, separada del cuerpo que la produjo. El objeto emerge entonces como entidad aislada, susceptible de ordenamiento, catalogación y conservación. La modernidad inventa la vitrina como frontera: protege, pero también distancia; ilumina, aunque domestica. Foucault (2002) recordaba que toda clasificación implica una operación de poder.

Nombrar es ordenar el mundo. El museo participa de esa lógica al establecer jerarquías entre lo valioso y lo descartable. No todo ingresa en la colección; no toda memoria accede al estatuto patrimonial. El museo no solo exhibe: narra. Construye un relato en el que ciertos objetos adquieren centralidad mientras otros permanecen en la sombra. Como señala Berger (2000), toda forma de ver está mediada por relaciones sociales; la mirada nunca es neutral.

Sin embargo, la materia conserva resistencias. Cada objeto guarda vestigios de uso, marcas de desgaste, huellas anónimas. La historia no desaparece por completo: persiste

como susurro. Hoy, los cambios tecnológicos y conceptuales cuestionan el modelo tradicional. Archivos digitales, museologías comunitarias y prácticas decoloniales replantean qué significa conservar y quién decide qué merece preservarse. El museo ya no puede presentarse como templo inmutable, sino como espacio en disputa.

Tal vez la tarea contemporánea consista en devolver a los objetos parte de su voz: reconocerlos no como piezas estáticas, sino como nodos de relaciones vivas. Entre la piedra y la vitrina, entre la huella y la etiqueta, se despliega la historia de nuestra cultura visual. Comprender ese tránsito implica comprender también nuestras formas de recordar. El museo, entonces, no debería ser mausoleo, sino ámbito de conversación.

El museo como lenguaje: educación, cognición y experiencia cultural.

1. Educación y museo: convergencias para el desarrollo cognitivo.

La educación, entendida como proceso de construcción simbólica del conocimiento, y el museo, concebido históricamente como custodio de la memoria material de las sociedades, convergen hoy en un mismo horizonte epistemológico: la formación integral del sujeto. Lejos de constituir ámbitos aislados, ambos dispositivos culturales operan como estructuras complementarias que favorecen el desarrollo cognitivo, la sensibilidad estética y la conciencia crítica.

La pedagogía contemporánea reconoce que el aprendizaje significativo no surge de la mera acumulación de información, sino de la interacción activa del individuo con su entorno. En este marco, el museo se configura como un escenario privilegiado donde el contacto directo con objetos, narrativas históricas y recursos sensoriales activa procesos complejos de percepción, interpretación y reflexión. Cada exposición se transforma así en una travesía intelectual: el visitante no se limita a observar, sino que compara, infiere, contextualiza y resignifica.

Recorrer el museo deviene, por tanto, un ejercicio cognitivo que moviliza memoria, imaginación y pensamiento crítico. La experiencia museal deja de ser contemplativa para volverse performativa: el conocimiento emerge de la interacción. Como señalaba John Dewey, toda experiencia educativa auténtica nace del encuentro entre el sujeto y su contexto cultural. Desde esta perspectiva, el museo puede comprenderse como extensión del aula, aunque con un potencial ampliado: mientras la escuela organiza el saber mediante la palabra y el texto, el museo lo articula a través de la espacialidad, la imagen y la materialidad.

2. Del repositorio al dispositivo pedagógico

En sus orígenes, el museo se constituyó como gabinete de coleccionistas, orientado a la acumulación y preservación de objetos excepcionales. No obstante, durante el siglo XX su función experimentó una transformación decisiva: de institución elitista pasó a configurarse como espacio público de democratización cultural. Este tránsito implicó una redefinición profunda de su misión. Ya no bastaba con conservar; era imprescindible comunicar. Ya no se trataba solo de exhibir, sino de interpretar.

Autoras como Eilean Hooper-Greenhill han sostenido que el museo contemporáneo debe entenderse

como sistema de producción de significado más que como simple depósito de objetos. En esta concepción, la museografía opera como mediación pedagógica: la disposición de las piezas, la iluminación, los textos curatoriales y las estrategias interactivas configuran una narrativa que orienta la lectura del visitante.

El museo asume así una dimensión didáctica explícita. Las exposiciones organizan contenidos, establecen secuencias y articulan relaciones conceptuales que facilitan la comprensión. Tal organización responde a principios cognitivos análogos a los del diseño curricular. De este modo, el espacio museal se consolida como entorno de aprendizaje no formal, donde el saber se construye de manera autónoma, flexible y multisensorial. El visitante deja de ser receptor pasivo para convertirse en intérprete activo de la experiencia cultural.

3. Cognición, experiencia y mediación social.

Las teorías constructivistas ofrecen fundamentos sólidos para comprender el potencial educativo del museo. Desde la perspectiva de Lev Vygotsky, el conocimiento surge de la interacción social y del uso de herramientas simbólicas que median la experiencia. El museo funciona, en este sentido, como entramado de mediaciones: objetos, textos, imágenes, tecnologías y discursos curatoriales que actúan como signos culturales. A través de ellos, el visitante dialoga con otras temporalidades y construye significados propios.

Por su parte, John H. Falk y Lynn D. Dierking, en su modelo contextual del aprendizaje museal, subrayan que la experiencia en el museo se configura mediante la

interacción de tres dimensiones: el contexto personal, el sociocultural y el físico. De esta convergencia emerge un aprendizaje situado, estrechamente vinculado con la memoria y la emoción.

La dimensión afectiva resulta determinante: se recuerda aquello que conmueve e interpela los sentidos. El museo posee, por ello, una capacidad singular para generar aprendizajes duraderos, al integrar conocimiento racional y experiencia estética. El desarrollo cognitivo no se reduce a la adquisición de datos, sino que incorpora emoción, imaginación y juicio crítico. El museo educa no solo porque informa, sino porque transforma la percepción del mundo.

4. Tecnologías y transformación contemporánea.

La incorporación de tecnologías digitales ha intensificado este proceso de renovación. La digitalización, la realidad aumentada y los entornos inmersivos han modificado sustancialmente la relación entre visitante y exposición. Lejos de sustituir al objeto, estas herramientas amplían sus posibilidades interpretativas: contextualizan piezas, recrean procesos históricos y ofrecen narrativas múltiples que enriquecen la experiencia.

El museo se configura así como espacio híbrido donde lo físico y lo virtual dialogan de manera constante. Esta transformación no constituye mera modernización estética, sino reconfiguración epistemológica. El conocimiento deja de presentarse como lineal y unívoco para adoptar formas abiertas, rizomáticas y participativas. El visitante explora, selecciona recorridos e interactúa, produciendo su propia secuencia narrativa.

En consecuencia, el museo contemporáneo adquiere un carácter dinámico e imprevisible. Cada visita se

convierte en experiencia singular. El aprendizaje se personaliza y se expande más allá de los límites arquitectónicos mediante plataformas digitales y redes culturales.

5. El museo como lenguaje: diálogo con Roman Jakobson.

Resulta pertinente establecer aquí un diálogo conceptual con Roman Jakobson. En su reflexión sobre lingüística y poética, el autor sostiene que el lenguaje no es mero instrumento de transmisión, sino estructura formal que produce significado a través de la organización de sus elementos. La función poética enfatiza la forma del mensaje: la disposición de los signos genera sentido.

Trasladada al ámbito museológico, esta idea permite concebir el museo como lenguaje espacial. La exposición opera como discurso; la curaduría, como sintaxis; los objetos, como signos; el recorrido, como acto de lectura. Cada decisión museográfica ubicación, iluminación, secuencia, escala interviene en la construcción del significado. La forma no es neutra: produce conocimiento.

Bajo este paralelismo, el museo puede entenderse como texto cultural tridimensional que organiza narrativas mediante recursos visuales y espaciales. El visitante, al recorrerlo, interpreta y resignifica ese texto. La experiencia museal se asemeja así a una lectura expandida donde la forma deviene contenido y la estética, conocimiento.

6. Consideraciones finales.

A la luz de lo expuesto, el museo contemporáneo debe comprenderse como institución pedagógica de alta complejidad. No solo preserva patrimonio; construye

sentido, articula memoria y promueve pensamiento crítico. Su función educativa se despliega en la intersección entre experiencia estética, mediación tecnológica y práctica social.

Educación y museo constituyen, en consecuencia, dimensiones complementarias de un mismo proceso cultural: la formación del sujeto en diálogo con su historia. Concebir el museo como lenguaje siguiendo la analogía de Jakobson permite reconocer que toda exposición es acto comunicativo y que toda curaduría implica estructura narrativa.

El visitante no solo contempla objetos; interpreta signos, descifra discursos y participa activamente en la construcción del saber. En este horizonte, el museo se afirma como espacio de emancipación intelectual: lugar donde la cultura se experimenta, se cuestiona y se reinventa; territorio donde el aprendizaje acontece no solo en la palabra, sino también en la mirada, el cuerpo y la memoria.

Ontología del medio artístico y construcción moderna de la percepción estética.

1. Delimitación ontológica del medio artístico.

Cuando Gotthold Ephraim Lessing publica *Laocoonte* o sobre los límites de la pintura y la poesía (1766), no se limita a formular una crítica filológica del clasicismo, sino que establece una distinción ontológica entre regímenes de representación. Su tesis sostiene que las artes visuales operan mediante formas y colores en el espacio, mientras que la poesía se articula como sucesión temporal de signos lingüísticos. La diferencia no es meramente técnica, sino epistemológica: define el campo de posibilidad de cada arte

y determina aquello que puede representar sin contradecir su lógica interna.

La noción del “momento fecundo” en la escultura del Laocoonte condensa esta estructura conceptual. El escultor no representa el grito extremo, sino un instante contenido que permite al espectador imaginar el antes y el después. La simultaneidad espacial exige moderación expresiva; la poesía, en cambio, puede desplegar la intensidad del dolor en la duración narrativa. La oposición entre coexistencia y sucesión constituye el núcleo de la teoría lessingiana y anticipa una comprensión diferencial de los medios artísticos.

2. Diálogo crítico con Winckelmann.

La propuesta de Lessing se inscribe en un diálogo implícito con Johann Joachim Winckelmann. En *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), Winckelmann había elevado el ideal griego a paradigma normativo, definiendo la belleza clásica mediante la célebre fórmula de la “noble sencillez y serena grandeza”. La serenidad del Laocoonte, para él, confirmaba la superioridad moral del arte griego.

Lessing desplaza el eje interpretativo: la contención no es una virtud ética, sino una exigencia formal derivada del medio escultórico. Este giro marca una transición decisiva del idealismo normativo a una teoría diferencial de los medios. Si Winckelmann funda la historia del arte como disciplina autónoma, Lessing inaugura una estética moderna que distingue los criterios analíticos según la naturaleza del soporte. Ambos contribuyen, desde perspectivas distintas, a la configuración intelectual que hará posible el museo ilustrado.

3. Genealogía del museo ilustrado.

La Revolución francesa transforma la obra de arte en patrimonio público y recurso pedagógico. La apertura del Museo del Louvre en 1793 institucionaliza una narrativa histórica organizada según criterios cronológicos y nacionales. El museo ilustrado adopta la clasificación racional propia del pensamiento ilustrado; sin embargo, al reunir diversos medios bajo un mismo régimen espacial introduce una tensión estructural: homogeneiza la experiencia perceptiva.

La arquitectura museal convierte la simultaneidad de la obra pictórica en secuencia histórica. El recorrido del visitante temporaliza lo espacial y transforma la contemplación aislada en experiencia narrativa. El espectador no se enfrenta únicamente a una obra, sino que atraviesa una genealogía civilizatoria. La distinción lessinguiana entre espacio y tiempo reaparece, reconfigurada, en la práctica museográfica como tensión entre autonomía formal y relato histórico.

4. Implicaciones museológicas contemporáneas.

La teoría de los límites del medio adquiere renovada pertinencia ante la hibridez artística contemporánea. Instalaciones, videoarte y prácticas intermediales cuestionan las categorías tradicionales y exigen reconocer la especificidad técnica y semiótica de cada soporte. Ignorar esta dimensión ontológica conduce a lecturas reductivas que diluyen la singularidad del dispositivo artístico.

El museo, entendido como aparato de mediación, dista de ser neutral: organiza la percepción, instituye jerarquías y delimita marcos de inteligibilidad. Desde esta perspectiva, puede sostenerse que la genealogía del museo moderno descansa sobre una tensión no resuelta entre la especificidad ontológica del medio —formulada por Lessing— y la normatividad histórica del ideal clásico —

articulada por Winckelmann—. La institución museal emerge como síntesis provisional de ambas tradiciones: clasifica según criterios históricos, pero expone bajo un régimen espacial común.

En Lessing, el límite no implica prohibición, sino condición de posibilidad. Su reflexión anticipa problemáticas centrales de la museología crítica: la relación entre medio, historia y espectador. Comprender el museo ilustrado exige reconocer esta herencia filosófica y asumir que toda exposición constituye, en última instancia, una operación epistemológica.

El museo como lenguaje ontología del medio, fenomenología de la experiencia y construcción institucional del sentido.

1. Ontología del medio artístico y génesis del pensamiento museal moderno.

La constitución moderna del museo no puede comprenderse sin atender a la delimitación ontológica de los medios artísticos formulada en el siglo XVIII. Cuando Gotthold Ephraim Lessing publica *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766/1987), establece una distinción estructural entre artes espaciales y artes temporales. Las primeras operan mediante formas coexistentes; las segundas, mediante signos sucesivos. Esta diferenciación no es meramente técnica, sino epistemológica: determina el horizonte de posibilidad representacional propio de cada medio.

La noción del “momento fecundo” sintetiza esta tesis. En la escultura del Laocoonte, el artista no representa el clímax del dolor, sino un instante contenido que permite al espectador proyectar narrativamente el antes y el después. La simultaneidad espacial exige moderación expresiva; la poesía, por el contrario, despliega la intensidad en la duración. La oposición entre coexistencia y sucesión configura el núcleo de la teoría lessingiana y anticipa una ontología diferencial del arte.

El diálogo implícito con Johann Joachim Winckelmann resulta decisivo. En *Historia del arte en la Antigüedad* (1764/2006), Winckelmann había erigido el ideal griego como paradigma normativo, definido por la “noble sencillez y serena grandeza”. La serenidad del Laocoonte se interpretaba como expresión de superioridad moral. Lessing desplaza esta lectura ética hacia una explicación formal: la contención no es virtud moral, sino exigencia estructural del medio escultórico.

Este tránsito marca el paso del idealismo normativo a una teoría diferencial de los medios. Mientras Winckelmann funda la historia del arte como disciplina histórica, Lessing inaugura una estética atenta a la especificidad ontológica del soporte. Ambos contribuyen a la matriz intelectual que hará posible el museo ilustrado.

La apertura del Museo del Louvre en 1793 institucionaliza esta convergencia. La Revolución francesa transforma la obra en patrimonio público y organiza la experiencia estética bajo un régimen histórico-cronológico. El museo ilustrado clasifica según criterios nacionales y temporales, pero expone bajo un dispositivo espacial común. Allí emerge una tensión estructural: la autonomía ontológica del medio queda subsumida en una narrativa civilizatoria. El recorrido temporaliza lo espacial; la contemplación deviene experiencia histórica.

2. Fenomenología y constitución del sentido artístico.

La transformación institucional del arte exige un análisis fenomenológico. En Edmund Husserl, la obra no es primariamente un objeto físico, sino un fenómeno intencional constituido en la correlación entre conciencia y mundo (Husserl, 1913/2013). “Volver a las cosas mismas” implica examinar cómo el sentido se da en la experiencia.

Aplicado al museo, este enfoque revela que la institución organiza la intencionalidad del visitante. La iluminación, la disposición espacial, la secuencia curatorial y los dispositivos textuales modulan la aparición del fenómeno artístico. El museo no es un espacio neutro de conservación, sino un operador de sentido.

La fenomenología se profundiza en Maurice Merleau-Ponty, quien subraya la dimensión corporal de la percepción (Merleau-Ponty, 1945/1993). La experiencia estética es siempre encarnada: el espectador se desplaza, ajusta su mirada, modifica su posición. La arquitectura museal interviene directamente en esta fenomenología del cuerpo, configurando trayectorias y horizontes visuales.

Desde esta perspectiva, el museo puede comprenderse como una gramática perceptiva: regula distancias, silencios, proximidades y ritmos. La experiencia estética se produce en la intersección entre dispositivo institucional y vivencia corporal.

3. Ontología institucional del arte: Danto y el artworld.

La ontología del medio encuentra un giro decisivo en la teoría institucional del arte. Arthur C. Danto sostiene

que ninguna propiedad sensible basta para distinguir una obra de un objeto ordinario (Danto, 1981). El caso de las Brillo Boxes de Andy Warhol evidencia que el estatuto artístico depende de su inscripción en el artworld, red discursiva compuesta por críticos, filósofos, historiadores y museos.

El museo se convierte así en agente ontológico. No exhibe simplemente arte; participa en su constitución pública. El “fin del arte” propuesto por Danto (1997) no implica la desaparición de la práctica artística, sino el agotamiento de una narrativa teleológica que pretendía definir criterios universales de progreso formal. Tras ese colapso, la pluralidad sustituye la linealidad.

Esta concepción complejiza la herencia lessinguiana. Si el siglo XVIII delimitó los medios según su especificidad ontológica, el siglo XX mostró que la condición de obra depende también de marcos interpretativos institucionales. El museo deviene lugar de intersección entre ontología material e inscripción discursiva.

4. Museo, saber y poder: perspectiva arqueológica.

El análisis institucional puede profundizarse mediante la arqueología del saber de Michel Foucault (1969/2002). Toda institución que clasifica y exhibe participa en la producción de regímenes de verdad. El museo organiza visibilidades y enunciados; decide qué aparece como patrimonio y bajo qué categorías.

Desde esta óptica, el museo es dispositivo epistemológico: articula saber y poder mediante taxonomías, cronologías y jerarquías culturales. La narrativa museográfica no es mera mediación pedagógica, sino forma de construcción histórica del sentido.

5. Educación, experiencia y evolución del conocimiento.

Los estudios de John H. Falk y Lynn D. Dierking (1992) introducen el modelo contextual de aprendizaje, según el cual la experiencia museal resulta de la interacción entre dimensiones personales, sociales y físicas. El aprendizaje no se agota en la transmisión de datos, sino que se configura como proceso interpretativo prolongado.

En museos de historia natural y antropología, esta dimensión adquiere especial relevancia. Desde el siglo XIX, tales instituciones contribuyeron a legitimar públicamente la teoría evolutiva (Scott, 2012). Sin embargo, investigaciones recientes advierten contra narrativas lineales o teleológicas, proponiendo exhibiciones que integren múltiples mecanismos evolutivos y perspectivas culturales.

La institución museal contemporánea enfrenta así un doble desafío: sostener rigor

científico y evitar esquemas jerárquicos implícitos. La revisión crítica de narrativas coloniales y la incorporación de voces diversas constituyen parte de esta transformación ética.

La genealogía del museo moderno revela una tensión constitutiva. Por un lado, la especificidad ontológica del medio artístico, formulada por Lessing; por otro, la normatividad histórica heredada de Winckelmann; más tarde, la institucionalización discursiva descrita por Danto y problematizada por Foucault. Entre estas dimensiones se despliega la experiencia fenomenológica del espectador, tematizada por Husserl y Merleau-Ponty.

El museo no es mero contenedor ni simple mediador pedagógico. Es una estructura histórica que articula ontología, percepción e institucionalidad. Toda exposición constituye, en última instancia, una operación epistemológica que configura lo visible, lo decible y lo pensable.

Erwin Panofsky en diálogo crítico hacia una iconología museológica expandida.

La iconología formulada por Erwin Panofsky constituyó uno de los hitos metodológicos más sólidos de la historiografía artística del siglo XX. Su modelo tripartito — nivel preiconográfico, iconográfico e iconológico—

estableció una arquitectura hermenéutica capaz de articular descripción formal, identificación temática e interpretación cultural profunda en un sistema coherente de análisis (Panofsky, 1955).

No obstante, en el contexto museológico contemporáneo, dicha arquitectura exige una reformulación crítica. El museo ya no puede concebirse exclusivamente como espacio de conservación e interpretación de imágenes, sino como dispositivo productor de narrativas, organizador de regímenes de visibilidad y agente activo en la configuración de memorias colectivas. Este capítulo propone una ampliación de la iconología panofskiana mediante un diálogo sistemático con corrientes contemporáneas que han problematizado la relación entre imagen, corporalidad, poder e institución.

El objetivo no es sustituir el paradigma clásico, sino expandirlo hacia una iconología museológica que incorpore dimensiones ontológicas, fenomenológicas y político-discursivas.

I. Estructura cultural y ontología de la imagen.

Para Panofsky, el nivel iconológico revela el “contenido intrínseco” de la obra, entendido como síntoma de una cosmovisión histórica. La imagen se configura así como cristalización simbólica de estructuras mentales colectivas (Panofsky, 1955).

Sin embargo, esta concepción puede profundizarse desde una interrogación ontológica. En Martin Heidegger, la obra de arte no es meramente reflejo cultural, sino acontecimiento de verdad (Ereignis) donde el ser se desoculta (Heidegger, 1971). La imagen no representa simplemente un mundo: lo instaura.

Trasladada al ámbito museológico, esta tesis implica que la exposición no solo interpreta obras, sino que configura horizontes de inteligibilidad. El montaje museográfico deviene, así, un acto ontológico: establece qué aparece, cómo aparece y bajo qué régimen de sentido.

La iconología expandida debe, por tanto, integrar la dimensión histórica panofskiana con una comprensión del museo como espacio de desocultamiento y estructuración del ser cultural.

II. Mediación corporal y espacialidad fenomenológica.

El desplazamiento hacia la fenomenología permite superar una lectura exclusivamente intelectualista de la interpretación visual. Maurice Merleau-Ponty subraya que toda percepción es encarnada; el sentido emerge en la interacción entre cuerpo y mundo (Merleau-Ponty, 1964).

En el ámbito de la teoría de la imagen, Hans Belting sostiene que la imagen requiere un medio y un cuerpo que la actualice. No existe imagen sin soporte ni espectador corporal (Belting, 2005).

Desde esta perspectiva, la experiencia museal se constituye como acontecimiento espacial y performativo. Iluminación, escala, recorrido, arquitectura y distancia no son variables secundarias, sino condiciones constitutivas de producción de sentido.

La iconología museológica debe, entonces, considerar el montaje como mediación material y corporal, donde la interpretación se encarna en trayectorias físicas y afectivas.

III. Temporalidad, supervivencia y anacronismo.

La linealidad cronológica propia del museo moderno ha sido cuestionada por Georges Didi-Huberman, quien introduce la noción de supervivencia (Nachleben) y anacronismo. Las imágenes no pertenecen exclusivamente a su tiempo de origen; irrumpen en el presente con temporalidades heterogéneas (Didi-Huberman, 2000).

Una iconología expandida reconoce estas fracturas temporales y examina cómo el dispositivo museal puede revelar o neutralizar tales tensiones. El montaje excesivamente lineal clausura la potencia anacrónica de la imagen; en cambio, una curaduría crítica puede hacer visible la persistencia conflictiva de las formas.

IV. Museo, poder y régimen discursivo.

La dimensión institucional exige una lectura genealógica. Michel Foucault conceptualiza las instituciones modernas como dispositivos (dispositifs) donde saber y poder se entrelazan produciendo regímenes de verdad (Foucault, 1977).

El museo, en esta clave, no es neutral: selecciona, clasifica y legitima. Determina qué imágenes merecen preservación y qué narrativas adquieren autoridad pública. La iconología museológica debe incorporar un análisis crítico de estos mecanismos de inclusión y exclusión simbólica.

V. Hibridación cultural y política de la visibilidad.

La expansión del paradigma requiere considerar también la dimensión geopolítica de la cultura. Néstor García Canclini analiza la modernidad periférica y los procesos de hibridación cultural, cuestionando la centralidad eurocéntrica de los relatos museales (García Canclini, 1990).

Por su parte, Jacques Rancière enfatiza que toda configuración estética implica una “distribución de lo sensible”: una organización política de lo visible y lo decible (Rancière, 2000).

El museo redistribuye lo sensible al decidir qué se muestra, cómo se contextualiza y desde qué marco interpretativo. En consecuencia, la iconología expandida debe asumir la dimensión política de toda mediación estética.

La iconología museológica expandida integra cinco dimensiones analíticas:

Estructura histórica (Panofsky).

Ontología del acontecimiento artístico (Heidegger).

Fenomenología corporal y mediación material (Merleau-Ponty, Belting).

Temporalidad anacrónica (Didi-Huberman).

Análisis institucional y político (Foucault, García Canclini, Rancière).

Este enfoque no se limita a interpretar imágenes como objetos aislados, sino que examina los sistemas de representación, las condiciones materiales de aparición y los regímenes de poder que las enmarcan.

En coherencia con la estructura doctoral del capítulo precedente, la presente reformulación consolida un marco teórico integrador donde el museo aparece como espacio ontológico, fenomenológico y político de producción de sentido. No se trata de un manual operativo, sino de una fundamentación metodológica rigurosa que

asume la responsabilidad hermenéutica del museo contemporáneo como práctica crítica de memoria.

El museo como dispositivo de reelección cultural: genealogía global de lo relegado.

Este capítulo propone una lectura genealógica del museo a partir de la noción de “relegido” formulada por Robert Hughes, entendida como el proceso mediante el cual un objeto es sustraído de su contexto originario y reinscrito en un régimen distinto de significación. Se sostiene que el museo no debe concebirse como invención exclusivamente europea ni como resultado lineal del coleccionismo renacentista, sino como una constelación histórica de operaciones culturales comparables: la relectura humanista de la Antigüedad, la traducción islámica de los saberes griegos, el coleccionismo genealógico imperial chino, la estetización ritual japonesa y la desfuncionalización colonial mesoamericana. En diálogo con André Malraux, Michel Foucault, Tony Bennett, Pierre Nora, Krzysztof Pomian, Walter Dignolo y Erwin Panofsky, se argumenta que el museo moderno institucionaliza una práctica anterior y global: la reelección cultural como forma de poder, memoria y legitimación simbólica.

Genealogía y crítica cultural.

El enfoque integra tres vectores analíticos. En primer lugar, la genealogía foucaultiana, que no indaga un origen puro, sino las condiciones históricas de posibilidad que permiten la emergencia del museo como dispositivo. En segundo término, una historia cultural comparada que articula experiencias no europeas sin subordinarlas a una narrativa evolutiva occidental. Finalmente, la crítica de la

colonialidad, orientada a examinar las asimetrías de poder implicadas en los procesos de recontextualización.

A partir de la noción foucaultiana de heterotopía, el museo puede comprenderse como un espacio donde coexisten múltiples temporalidades bajo un régimen clasificatorio. Sin embargo, antes de constituirse como edificio, el museo opera como procedimiento: una tecnología simbólica que extrae, reordena y resignifica.

1. Robert Hughes y la ontología de lo relegido.

Para Robert Hughes, la obra desplazada experimenta una mutación ontológica: pierde su función originaria y adquiere estatuto estético. Este tránsito no es neutro; implica la sustitución de un régimen de verdad por otro. El objeto ritual convertido en “obra de arte” atraviesa tres momentos estructurales: desfuncionalización, descontextualización y reinstitucionalización.

André Malraux anticipó esta lógica al proponer el “museo imaginario”: la reproducción fotográfica emancipa a la obra de su localización material y la integra en una constelación transhistórica. La pieza deja de pertenecer a un enclave específico para inscribirse en un sistema comparativo global.

En términos análogos, Walter Benjamin advirtió que toda traducción transforma el original. El museo opera como traducción espacial y simbólica: no conserva intacto, sino que reinterpreta bajo nuevas coordenadas semánticas.

2. Renacimiento: configuración de la mirada museal.

El humanismo renacentista no inauguró el coleccionismo, pero sistematizó la relectura de la Antigüedad clásica. En los futuros Museos Vaticanos y en las colecciones mediceas, esculturas y fragmentos arqueológicos fueron reorganizados como prueba de continuidad cultural. Según Erwin Panofsky, el Renacimiento no constituyó un simple retorno, sino una reinterpretación activa del pasado.

El relegido adopta aquí formas precisas: el fragmento deviene paradigma estético; la ruina se transforma en norma; el pasado se activa como legitimación política. El encuadre material y discursivo produce la obra moderna al instituir la como objeto autónomo de contemplación.

3. Islam medieval: la traducción como archivo dinámico.

La Casa de la Sabiduría en Bagdad configuró una operación museográfica sin edificio. Manuscritos griegos fueron traducidos, comentados y reorganizados dentro de un horizonte epistemológico islámico. La práctica implicó selección, clasificación, preservación y reinterpretación.

La traducción funcionó como mecanismo de reelección cultural: los saberes helénicos no fueron simplemente conservados, sino reinscritos en una nueva matriz teórica. Este caso confirma que la lógica museal precede a su institucionalización arquitectónica.

4. China imperial: continuidad y legitimación dinástica.

En el actual Museo del Palacio, antiguo núcleo de la Ciudad Prohibida, el coleccionismo imperial operó como estrategia de continuidad genealógica. Para Krzysztof

Pomian, el objeto de colección es un “semióforo”: portador de un sentido invisible que excede su materialidad.

En el contexto chino, el jade y el bronce ritual certificaban la transmisión del Mandato Celestial. El relegido no implicaba ruptura, sino reinscripción en una cadena de legitimación dinástica.

5. Japón: desplazamiento estético y condensación simbólica.

En el Japón premoderno, la reorganización de utensilios del té en el espacio shoin produjo una resignificación contemplativa. El objeto cotidiano adquirió densidad estética mediante su reubicación ritual. No se trató de secularización, sino de desplazamiento funcional orientado a intensificar su valor simbólico.

La operación museal se manifiesta aquí como condensación espiritual: reubicar equivale a reconfigurar la experiencia del sentido.

6. Mesoamérica: colonialidad y violencia epistemológica.

La conquista implicó un proceso radical de desfuncionalización. Códices y esculturas fueron destruidos o trasladados a colecciones europeas, donde quedaron inscritos en narrativas universalistas que los subordinaban. Para Walter Dignolo, la modernidad occidental se constituye junto con la colonialidad del poder.

En este marco, el relegido no resulta de una elección cultural interna, sino de una imposición estructural. El museo americano emerge como espacio de memoria fracturada,

atravesado por desplazamientos forzados y relecturas hegemónicas.

7. Revolución Francesa: formalización estatal.

Con el Museo del Louvre, el proceso se institucionaliza bajo forma estatal. El patrimonio deja de pertenecer al monarca y se redefine como propiedad de la nación. Según Tony Bennett, el museo moderno funciona como tecnología de gobierno: organiza la mirada pública e instruye al ciudadano mediante la exhibición ordenada del pasado.

El relegido se transforma en pedagogía colectiva. Sin embargo, la colección nacional se funda sobre desplazamientos transcontinentales que revelan la dimensión global del dispositivo.

8. Síntesis crítica: máquina de memoria selectiva.

Desde Bagdad hasta Pekín, de Florencia a Tenochtitlan, la operación estructural se repite: extraer, reordenar, legitimar y exhibir. Para Pierre Nora, los lugares de memoria emergen cuando la memoria viva se debilita. El museo surge como compensación moderna ante la pérdida de continuidad orgánica.

El relegido constituye la condición de posibilidad del museo y, al mismo tiempo, su problema ético contemporáneo. Toda reelección implica exclusión; toda clasificación presupone jerarquía. En consecuencia, la genealogía del museo no revela una línea de progreso, sino una serie de operaciones de poder que configuran la memoria cultural global.

El monumento como dispositivo de memoria: genealogía, hermenéutica y devenir museológico.

Interrogar el concepto de monumento implica adentrarse en una zona de fricción donde convergen memoria, poder, arquitectura y lenguaje. El término no designa únicamente una construcción de gran escala; nombra, más bien, una operación cultural mediante la cual una comunidad decide qué recordar y cómo inscribir ese recuerdo en el espacio.

Desde las civilizaciones antiguas hasta la modernidad museológica, el monumento ha funcionado como inscripción material de un relato colectivo. No es simplemente una obra arquitectónica: es un dispositivo simbólico que fija, estabiliza y transmite una determinada interpretación del pasado.

La pregunta que orienta este capítulo es deliberadamente problemática: ¿por qué el museo aspira a convertirse en monumento? Más aún, ¿qué significa que un edificio contemporáneo destinado a custodiar obras, esculturas y vestigios adopte la forma simbólica de aquello mismo que contiene? Y, en una dimensión adicional, ¿qué ocurre cuando objetos que en su origen fueron monumentos templos, estelas, relieves o esculturas públicas— son trasladados al museo y recontextualizados como piezas expositivas?.

Responder a estas preguntas exige un análisis genealógico, epistemológico y hermenéutico del concepto de

monumento, así como una revisión crítica de autores que han reflexionado sobre su función histórica y cultural.

2. Etimología y genealogía del término.

El vocablo monumento proviene del latín *monumentum*, derivado del verbo *monere*, que significa advertir, recordar o hacer presente. En su raíz etimológica, el monumento es aquello que advierte al futuro sobre un pasado significativo. No se trata únicamente de materia pétreo; es un acto de memoria proyectado hacia el porvenir.

Jacques Le Goff observó que todo monumento es también un documento, aunque no un documento neutral. Los monumentos son el resultado de una selección interesada del pasado; constituyen construcciones sociales mediante las cuales una comunidad legítima determina memorias y silencia otras (Le Goff, 1991). En este sentido, el monumento no es inocente: participa activamente en la producción de la memoria histórica.

Una contribución fundamental a esta discusión proviene de Alois Riegl. En su célebre estudio sobre el culto moderno a los monumentos, distinguió entre valor conmemorativo intencional y valor histórico. El primero corresponde a obras creadas deliberadamente para recordar un acontecimiento o una figura; el segundo emerge cuando el paso del tiempo confiere a un objeto una significación histórica que no estaba prevista originalmente (Riegl, 1903/1982).

Esta distinción resulta decisiva para comprender la transición entre monumento tradicional y objeto musealizado, ya que muchas piezas ingresan al museo precisamente cuando su valor histórico supera su función original.

3. Monumento y ciudad: la piedra como texto.

La ciudad puede comprenderse como un palimpsesto histórico. Sus calles, plazas y edificios constituyen capas superpuestas de significación en las que se inscriben diferentes temporalidades. Marta Llorente ha señalado que el espacio urbano conserva huellas que permiten leer la historia en su propia materialidad (Llorente, 2015).

Desde esta perspectiva, la ciudad entera puede interpretarse como una forma expandida de monumentalidad. Las pirámides egipcias, los complejos ceremoniales persas, los templos griegos o los foros romanos no eran únicamente estructuras arquitectónicas: organizaban la experiencia colectiva y estructuraban la relación entre poder, religión y vida pública.

La monumentalidad, por tanto, no depende exclusivamente de la escala. Reside en la capacidad de una obra para condensar una visión del mundo. En ese sentido, las piedras narran. Sin embargo, su narración no es automática: requiere siempre una comunidad interpretativa capaz de dotarlas de significado.

4. Renacimiento y monumentalidad moderna.

Durante el Renacimiento, la recuperación de la Antigüedad clásica redefinió la idea de monumentalidad. Basílicas, palacios y plazas se concibieron como expresiones visibles del humanismo y del orden cívico. La arquitectura monumental se transformó en un instrumento privilegiado de representación política.

Con el surgimiento del museo moderno, especialmente a partir del siglo XVIII, se produjo una

transformación decisiva: el edificio monumental dejó de ser exclusivamente sede del poder político o religioso para convertirse en contenedor de memoria cultural.

Michel Foucault formuló una observación clave al respecto: la modernidad no se limita a conservar documentos; tiende a transformarlos en monumentos mediante su clasificación, archivo e institucionalización (Foucault, 1969). El archivo no solo preserva el pasado, sino que organiza el saber y lo fija en estructuras duraderas.

El museo hereda esta lógica. No se limita a exhibir monumentos; produce monumentalidad a través de la conservación, la clasificación y la narración curatorial. En este sentido, el museo puede entenderse como un meta-monumento, es decir, un espacio que monumentaliza la memoria misma.

5. Hermenéutica del monumento.

Desde la perspectiva hermenéutica, ningún monumento posee un significado definitivo. Hans-Georg Gadamer sostuvo que toda comprensión es el resultado de un diálogo entre pasado y presente (Gadamer, 1960/1993). El monumento no habla por sí mismo; es interrogado continuamente por cada generación.

Pierre Nora introdujo el concepto de lugares de memoria (*lieux de mémoire*) para designar aquellos espacios donde la memoria se cristaliza cuando las tradiciones vivas se debilitan (Nora, 1984). En esta interpretación, el monumento surge precisamente cuando la memoria espontánea ya no resulta suficiente para sostener la continuidad histórica.

Bajo esta luz, la monumentalización aparece como síntoma de una discontinuidad. Se erigen monumentos cuando las sociedades perciben que la memoria está en riesgo de desaparecer.

El museo, al convertirse en monumento, institucionaliza esa memoria amenazada. La monumentalidad responde simultáneamente a un deseo de permanencia y a un temor a la pérdida.

6. Desplazamiento y resignificación.

Uno de los fenómenos más complejos de la modernidad es el desplazamiento de monumentos hacia el interior del museo. Relieves egipcios, esculturas griegas o fragmentos arquitectónicos mesopotámicos, al ser extraídos de su contexto original, adquieren un nuevo estatuto simbólico.

En su emplazamiento originario, estos objetos estaban integrados en sistemas rituales, prácticas sociales y configuraciones espaciales específicas. En el museo, en cambio, se convierten en objetos de contemplación, clasificados según criterios históricos, estéticos o arqueológicos.

Andreas Huyssen ha señalado que la cultura contemporánea se caracteriza por una intensa obsesión por la memoria, en la que el museo funciona como espacio compensatorio frente a la aceleración del tiempo histórico (Huyssen, 2003).

Así, el museo opera una doble transformación: conserva y descontextualiza, protege y reinterpreta.

7. Monumentalidad, poder y colonialidad.

El análisis del monumento no puede eludir su dimensión política. La expansión europea y los procesos coloniales implicaron la apropiación, traslado y reinterpretación de monumentos pertenecientes a otras culturas. La monumentalidad occidental no se construyó únicamente mediante nuevas obras, sino también mediante la integración de vestigios provenientes de territorios colonizados.

En América Latina, por ejemplo, la plaza mayor colonial articuló una tríada simbólica formada por catedral, palacio y espacio público. Esta configuración monumental organizaba el territorio urbano y materializaba el orden político y religioso del poder colonial.

El museo contemporáneo hereda esta historia. Convertirse en monumento implica asumir una responsabilidad crítica respecto de las narrativas históricas que legitima y reproduce.

El monumento constituye, ante todo, una operación cultural mediante la cual la memoria se fija en el espacio. Su etimología remite al acto de recordar; su historia revela una relación constante con el poder, la identidad colectiva y la construcción del pasado.

Cuando el museo aspira a la monumentalidad, no busca únicamente legitimidad arquitectónica. Pretende consolidarse como garante institucional de la memoria cultural. Sin embargo, esta aspiración requiere una reflexión crítica permanente.

Monumentalizar no significa simplemente conservar. Implica interpretar, seleccionar y narrar. Si las piedras hablan, lo hacen porque aprendemos a interrogarlas.

El desafío contemporáneo no consiste solo en preservar monumentos, sino en examinar las condiciones históricas, políticas y culturales que determinan qué objetos, edificios o lugares merecen ser considerados monumentales.

El museo frente a la falacia de la composición: de la suma de partes a la ética de la interpretación.

La falacia de la composición, identificada desde la lógica clásica por Aristóteles, consiste en atribuir al todo propiedades que solo corresponden a sus partes. Este error, en apariencia menor, encierra una clausura epistemológica: supone que la suma basta para explicar la complejidad. Trasladada al ámbito de las instituciones culturales, esta estructura lógica deviene práctica histórica.

El museo moderno, configurado bajo el racionalismo ilustrado, heredó la confianza en la acumulación como garantía de verdad. Desde sus orígenes reunió objetos dispersos con la expectativa de recomponer una totalidad cultural. Sin embargo, reunir no equivale a comprender. La proximidad espacial no restituye la densidad histórica, ni la contigüidad material asegura continuidad simbólica. La colección, por sí misma, carece de potencia hermenéutica.

Durante más de dos siglos, la museografía operó bajo ese presupuesto. Cada pieza se convirtió en evidencia, cada vitrina en argumento, cada sala en capítulo de una

narrativa civilizatoria. El visitante recorría el espacio como quien atraviesa un libro previamente clausurado, donde la verdad parecía ofrecerse sin fisuras. Esa transparencia, no obstante, respondía a una arquitectura discursiva precisa.

La crítica hermenéutica del siglo XX alteró este paradigma. Para Hans-Georg Gadamer, comprender no implica acumular datos, sino participar en un diálogo entre horizontes históricos. El sentido emerge en la interacción, no en la suma. Esta premisa obliga a concebir el museo como espacio interpretativo antes que como depósito de certezas.

En la misma línea ontológica, Martin Heidegger sostuvo que la obra de arte no es objeto disponible, sino apertura de mundo. Desarraigarla de su contexto vital puede reducirla a vestigio inerte. El museo enfrenta así una tensión constitutiva: preservar sin neutralizar. Conservar no garantiza mantener vivo el horizonte de sentido.

Por su parte, Arthur Danto introdujo el concepto de artworld para señalar que el estatuto artístico depende de marcos teóricos y narrativos. Dos objetos formalmente idénticos pueden diferir radicalmente en significado según el contexto discursivo que los enmarca. La interpretación precede a la identidad; ninguna colección habla por sí sola.

Desde estas premisas, el museo contemporáneo se redefine como instancia ética. Su tarea no consiste en presentar totalidades cerradas, sino en articular relaciones, tensiones y preguntas. La incompletud deja de ser déficit y se asume como condición estructural; la revisión constante se convierte en responsabilidad institucional.

Casos paradigmáticos y disputas de sentido:

British Museum.

Ha sido objeto de críticas por construir narrativas universalistas a partir de piezas extraídas de sus comunidades de origen. El debate en torno a los mármoles del Partenón evidencia cómo la acumulación puede encubrir historias de desposesión y conflicto patrimonial.

Museo del Louvre.

Su monumentalidad escenifica una historia del arte presentada como secuencia lineal y progresiva. Esta disposición refuerza una teleología cultural discutible, donde la cronología se confunde con jerarquía.

Museos comunitarios en América Latina.

En contraste, múltiples experiencias comunitarias han ensayado modelos alternativos basados en colecciones vivas, relatos plurales y participación local. Aquí el objeto permanece vinculado a la memoria colectiva; el sentido no se clausura en una etiqueta definitiva, sino que se negocia en la interacción social.

Estos casos muestran que la cuestión no es meramente técnica, sino epistemológica. El dilema no se reduce a métodos de exhibición, sino al estatuto mismo del conocimiento museal: archivo o diálogo, inventario o experiencia.

La ética de la interpretación propone optar por el segundo término. Implica abrir espacio a la ambigüedad, reconocer conflictos y visibilizar silencios. El museo se concibe entonces como constelación de fragmentos que se iluminan sin fundirse en totalidad homogénea. El visitante deja de ser receptor pasivo para convertirse en co-intérprete.

Aceptar esta condición supone abandonar la falacia de la composición: admitir que ninguna suma agota el mundo que pretende representar. El saber museal deviene prudencia hermenéutica; práctica de cuidado antes que ejercicio de dominación.

En última instancia, el museo deja de presentarse como espejo del pasado para afirmarse como laboratorio de memoria. Las obras no comparecen como piezas cerradas, sino como interrogaciones abiertas. El recorrido ya no conduce a una conclusión definitiva, sino a una comprensión siempre provisional y renovable.

El cejo del cuadro como dispositivo museológico: mediación, juicio y permanencia institucional.

Este capítulo propone una interpretación del cejo del cuadro como metadispositivo museológico. Más allá de su función material, el encuadre se analiza como operador epistemológico que regula regímenes de visibilidad, juicios de valor y formas de mediación cultural. A partir de un diálogo crítico con Michel Foucault, Tony Bennett, Carol Duncan, André Desvallées, François Mairesse y Eileen Hooper-Greenhill, se plantea comprender el museo como un sistema dinámico de encuadres que estructura la cultura visual moderna y contemporánea.

1. El encuadre como problema epistemológico.

El cejo del cuadro no puede reducirse a un elemento ornamental o técnico. En el horizonte museológico, constituye una operación cultural que delimita, organiza y legitima lo visible. Desde la perspectiva foucaultiana, todo régimen de visibilidad se inscribe en una matriz de saber y

poder que determina las condiciones de aparición de los objetos. El encuadre no solo circunscribe una imagen: configura el campo en el que la mirada se hace posible. Antes de cualquier acto contemplativo, opera ya una estructura que decide lo que puede ser mostrado y reconocido.

2. El museo moderno y la institucionalización del encuadre.

La consolidación del museo moderno en la Ilustración instituyó un modelo pedagógico y clasificatorio que articuló conocimiento, ciudadanía y orden simbólico. Como ha mostrado Bennett, la institución museo funciona como dispositivo cívico-pedagógico orientado a la formación del sujeto moderno. En este contexto, el encuadre adquiere una dimensión disciplinaria: establece distancias, regula comportamientos, ordena el recorrido y jerarquiza valores. No se limita a delimitar una obra; inscribe al espectador en un régimen de conducta y percepción.

3. Ritualidad, tránsito y legitimación simbólica.

Desde la lectura de Duncan, el museo puede comprenderse como espacio ritual. El cejo del cuadro opera entonces como umbral liminal que separa lo ordinario de lo patrimonializado. El tránsito del visitante adquiere la estructura de una secuencia simbólica en la que la contemplación deviene acto de reconocimiento colectivo. La obra, enmarcada y aislada, no solo se exhibe: es consagrada. El encuadre actúa como frontera que instituye valor y confirma la autoridad cultural de la institución

4. Mediación y museología contemporánea.

Desvallées y Mairesse subrayan que el museo es, ante todo, una instancia de mediación. La selección, contextualización y exposición de los objetos configuran un discurso. Hooper-Greenhill ha advertido que los procesos

interpretativos nunca son neutrales: toda presentación supone decisiones que inciden en la producción de sentido. En este marco, el encuadre material y conceptual funciona como mecanismo de articulación narrativa. Delimitar implica interpretar; exhibir supone posicionar.

5. El cejo como metadispositivo.

El cejo del cuadro puede entenderse como metadispositivo en la medida en que condensa decisiones estéticas, políticas e historiográficas. En él convergen criterios de valoración, estrategias curatoriales y expectativas del público. Su persistencia histórica no es meramente formal: responde a su capacidad de adaptarse a distintos paradigmas sin perder su función estructurante. Incluso en contextos de museografía expandida o de crítica institucional, el principio del encuadre subsiste como operación organizadora de la experiencia visual.

Examinar el museo a partir del cejo del cuadro permite desplazar el análisis desde el objeto hacia la estructura que lo legitima. El museo no es un depósito de obras, sino un sistema de encuadres sucesivos que configuran la experiencia colectiva de la imagen y del patrimonio. En esta perspectiva, el encuadre no constituye un elemento accesorio, sino la condición de posibilidad de la visibilidad institucionalizada.

EL busto de Nefertiti: del desierto egipcio al corazón de Berlín.

El busto de Nefertiti, descubierto en 1912 en Tell el-Amarna por la misión alemana dirigida por Ludwig Borchardt, constituye uno de los casos paradigmáticos de circulación patrimonial en el contexto de la modernidad colonial. Atribuido al taller del escultor Tutmosis y fechado

en el período amarniense (siglo XIV a. C.), el objeto no solo encarna un ideal estético singular dentro del arte egipcio, sino que se ha convertido en emblema de disputas contemporáneas sobre soberanía cultural y legitimidad museológica.

Su presencia en Berlín no fue resultado de expolio clandestino, sino del sistema de *partage*, mecanismo jurídico-administrativo que regulaba el reparto de hallazgos entre el Estado egipcio y las misiones extranjeras. Esta circunstancia complejiza el debate actual: la salida del busto se produjo bajo una legalidad colonial, no bajo un marco soberano plenamente autónomo. En consecuencia, la pieza deja de ser exclusivamente obra de arte para convertirse en documento histórico del poder: testimonio material de la mediación imperial en la producción del conocimiento arqueológico.

1. El *partage* como tecnología colonial del patrimonio.

El *partage*, implementado por el Servicio de Antigüedades de Egipto desde finales del siglo XIX bajo influencia franco-británica, pretendía establecer una distribución “equitativa” de los hallazgos arqueológicos. En la práctica, funcionó como dispositivo diplomático de transferencia cultural hacia Europa. Las potencias financiaban excavaciones e infraestructura técnica y, a cambio, recibían piezas consideradas “equivalentes” a las conservadas en Egipto. Sin embargo, la definición de equivalencia respondía a criterios epistémicos europeos.

Desde una perspectiva foucaultiana, el *partage* puede interpretarse como un dispositivo de saber-poder que articulaba tres operaciones simultáneas: producción de conocimiento científico, legitimación jurídica de la posesión extranjera y consolidación de los museos europeos como custodios universales de la antigüedad (Foucault, 1975).

Tony Bennett ha conceptualizado este proceso dentro del exhibitionary complex, entendido como pedagogía pública al servicio de la racionalidad imperial (Bennett, 1995). Asimismo, Krzysztof Pomian define los objetos musealizados como “semióforos”, es decir, portadores de significación que sostienen relatos políticos e identitarios (Pomian, 1990). El busto de Nefertiti no representa únicamente a una reina del período amarniense: simboliza la autoridad cultural que Europa se atribuyó sobre el pasado egipcio.

2. Silenciamiento y resignificación de la memoria egipcia.

Durante gran parte del siglo XX, la narrativa museográfica dominante configuró a Egipto como fuente arqueológica antes que como sujeto cultural contemporáneo. El patrimonio fue clasificado y exhibido desde centros europeos mientras la sociedad egipcia quedaba relegada a función custodial.

La apertura del Gran Museo Egipcio constituye un giro simbólico y museológico. Más que una ampliación infraestructural, representa una afirmación de soberanía narrativa: centraliza colecciones, consolida capacidades técnicas locales y rearticula el relato histórico desde una voz nacional. En términos de Andreas Huyssen, puede entenderse como práctica de “memoria cultural” orientada a proyectar futuro a partir de la reapropiación del pasado (Huyssen, 2003). La cuestión no se limita a la restitución material, sino que implica una restitución epistémica.

3. Historia y variación narrativa: una lectura desde Queneau.

La incorporación metodológica de Ejercicios de estilo de Raymond Queneau permite problematizar la supuesta neutralidad historiográfica. Si un mismo acontecimiento admite múltiples formas narrativas, también la historia del patrimonio se transforma según el régimen discursivo que la articule (Queneau, 1947/2008).

El descubrimiento del busto puede presentarse como: hallazgo científico, acuerdo diplomático legítimo, apropiación simbólica colonial, desposesión histórica, conflicto contemporáneo de soberanía cultural.

Cada versión reorganiza la relación entre forma y sentido político. La pieza deviene así caso ejemplar de narratividad histórica: tesoro universal, botín colonial o memoria desplazada según el enunciador. La historia no es estática; es reescritura situada.

4. Patrimonio, soberanía y derecho a la narración.

La cuestión decisiva no es únicamente la titularidad jurídica del busto, sino la autoridad interpretativa sobre su significado. El partage evidenció que el patrimonio podía gestionarse como recurso diplomático. El museo contemporáneo, en cambio, se enfrenta a la exigencia ética de reconocer el patrimonio como derecho cultural colectivo.

Desde la perspectiva latinoamericana, Néstor García Canclini subraya que el patrimonio no consiste solo en preservar objetos, sino en negociar identidades presentes (García Canclini, 1990). La resignificación impulsada por las instituciones egipcias no pretende borrar la historia museística europea, sino descolonizar su relato. La disputa por Nefertiti es, en última instancia, disputa por la narración legítima del pasado.

El museo como viajero: genealogía del desplazamiento desde Heródoto hasta el arte digital.

Viajar constituye una estructura cognitiva antes que un mero desplazamiento físico. El conocimiento surge del movimiento: recorrer territorios, observar alteridades, comparar costumbres y registrar diferencias. Heródoto, en el siglo V a. C., inaugura una forma historiográfica donde viaje y relato se funden en un mismo gesto epistemológico. Siglos después, Ryszard Kapuściński retoma esa tradición al leer a Heródoto mientras atraviesa fronteras contemporáneas, confirmando que comprender el mundo implica desplazarse material e intelectualmente (Kapuściński, 2004).

1. El viaje como categoría filosófica del conocimiento.

Paul Ricoeur sostiene que la identidad se configura narrativamente: el tiempo vivido adquiere coherencia a través del relato (Ricoeur, 1983–1985). El viaje produce experiencia, pero exige interpretación para devenir memoria. Heródoto comprendió que describir al otro equivale a producir sentido histórico.

Arthur Danto, por su parte, argumenta que el arte existe únicamente dentro de un “mundo del arte” que lo interpreta (Danto, 1964). Este marco permite entender el museo como instancia hermenéutica y no como contenedor neutral: el objeto deviene obra al ser inscrito en una narrativa institucional.

2. Museo moderno y política de la mirada.

Tony Bennett ha descrito el museo como dispositivo disciplinario vinculado a la formación del ciudadano moderno (Bennett, 1995). La exposición organiza la mirada y produce pedagogía visual. No solo conserva objetos; modela subjetividades.

Hans Belting amplía esta perspectiva al señalar que la historia del arte es también historia de los medios que transportan imágenes (Belting, 2001). Desde la pared rupestre hasta la pantalla digital, cada soporte redefine la relación entre espectador y representación.

3. Colección, colonialidad y ética patrimonial.

James Clifford ha mostrado que los museos etnográficos surgieron en contextos coloniales donde el objeto era separado de su comunidad de origen (Clifford, 1988). La colección implicó desplazamiento y resignificación. En América Latina, García Canclini propone analizar estos procesos como dinámicas de hibridación cultural (1990).

El museo contemporáneo enfrenta así un dilema ético: narrar sin dominar, exhibir sin expropiar, traducir sin simplificar. La museología crítica exige transparencia en los contextos de adquisición y apertura a la pluralidad interpretativa.

4. Del soporte material al ecosistema digital.

La digitalización no elimina la lógica archivística; la transforma. El museo virtual reproduce la estructura del viaje: navegar equivale a recorrer. Si el arte rupestre fijaba memoria territorial, el arte digital fija memoria algorítmica. Cambia el soporte, no la función antropológica de inscripción.

5. El visitante como heredero de Heródoto.

Desde la huella pigmentada en la roca hasta el código binario, la historia del arte puede leerse como historia del desplazamiento humano hacia la alteridad. El museo hereda el gesto Heródoto: traducir diferencias y convertirlas en memoria compartida. El visitante, al recorrer una exposición, reproduce ese acto inaugural de mirar para comprender. Los medios se transforman; la inquietud cognitiva permanece.

El monumento como dispositivo de memoria genealogía, hermenéutica y devenir museológico.

1. Introducción: memoria material y arquitectura del recuerdo.

Interrogar el concepto de monumento implica situarse en una zona de fricción donde convergen memoria, poder, arquitectura, historia y lenguaje. El monumento no designa simplemente una construcción monumental o una obra artística singular; constituye, ante todo, una operación cultural mediante la cual una sociedad decide qué recordar y cómo inscribir ese recuerdo en el espacio.

Desde esta perspectiva, el monumento puede entenderse como un dispositivo de memoria. Su función no consiste únicamente en representar el pasado, sino en organizarlo, jerarquizarlo y proyectarlo hacia el futuro. Tal como subrayó Jacques Le Goff, los monumentos no son testimonios neutros de la historia: son documentos contruidos por las sociedades que los producen, resultado de decisiones políticas y culturales sobre qué debe ser preservado y qué puede ser olvidado (Le Goff, 1991).

Este capítulo se propone examinar el monumento en su doble dimensión: como artefacto material y como estructura simbólica de memoria. La pregunta que lo orienta es deliberadamente problemática: ¿por qué el museo moderno aspira a convertirse en monumento? Y, de manera correlativa, ¿qué sucede cuando objetos que originalmente fueron monumentos —templos, estelas, esculturas públicas o fragmentos arquitectónicos— son desplazados hacia el museo y reinterpretados como piezas expositivas?.

Responder a estas preguntas exige reconstruir la genealogía del monumento, analizar su relación con la memoria cultural y examinar su transformación en el contexto de la museología contemporánea.

2. Genealogía del monumento: etimología y construcción cultural.

El término monumento proviene del latín *monumentum*, derivado del verbo *monere*, que significa advertir, recordar o exhortar. En su sentido originario, el monumento es aquello que advierte al futuro sobre un acontecimiento significativo del pasado.

Esta raíz etimológica revela que el monumento es, ante todo, una forma de comunicación temporal. No se limita a preservar un hecho histórico; establece una relación entre generaciones a través de la materialidad.

El historiador del arte Alois Riegl elaboró una de las primeras teorías sistemáticas sobre esta función. En su estudio sobre el culto moderno a los monumentos distinguió diferentes valores asociados a ellos: el valor conmemorativo intencional, el valor histórico y el valor de antigüedad (Riegl, 1903/1982).

El valor conmemorativo corresponde a obras creadas deliberadamente para recordar un acontecimiento o

personaje. El valor histórico surge cuando el paso del tiempo confiere relevancia a un objeto que originalmente no fue concebido como monumento. El valor de antigüedad, finalmente, se relaciona con la experiencia estética producida por las huellas del tiempo sobre la materia.

Esta clasificación demuestra que la monumentalidad no es una propiedad intrínseca de los objetos, sino una construcción cultural que evoluciona con el tiempo.

Françoise Choay amplía esta perspectiva al señalar que la modernidad transformó radicalmente la relación con el pasado. En lugar de producir nuevos monumentos conmemorativos, las sociedades modernas comenzaron a desarrollar una conciencia patrimonial orientada a la preservación del pasado existente (Choay, 2007). El monumento dejó de ser únicamente símbolo conmemorativo para convertirse en objeto de conservación histórica.

3. Monumento y memoria cultural.

La teoría de la memoria cultural desarrollada por Jan Assmann permite profundizar en esta transformación. Assmann distingue entre memoria comunicativa y memoria cultural. La primera se transmite oralmente dentro de comunidades vivas y abarca un horizonte temporal limitado, generalmente de tres o cuatro generaciones. La segunda se estabiliza mediante soportes materiales duraderos, como textos, rituales, imágenes y monumentos (Assmann, 2011).

En este marco conceptual, el monumento se convierte en archivo material de la memoria cultural. Su función no consiste únicamente en recordar acontecimientos, sino en estabilizar narrativas colectivas a largo plazo.

La monumentalidad aparece, así como una tecnología cultural destinada a garantizar la continuidad

histórica de una comunidad. Sin embargo, esta continuidad nunca es completamente estable. La memoria cultural implica siempre procesos de selección, reinterpretación y actualización.

Por esta razón, el monumento no conserva el pasado tal como ocurrió; conserva una interpretación socialmente legitimada de ese pasado.

4. Ciudad y monumentalidad: el espacio urbano como archivo.

El monumento no puede comprenderse de manera aislada. Forma parte de una red espacial más amplia: la ciudad.

Numerosos estudios han mostrado que el espacio urbano funciona como un palimpsesto histórico, donde diferentes épocas dejan huellas superpuestas. Andreas Huyssen ha analizado esta dinámica en su estudio sobre memoria urbana, señalando que las ciudades contemporáneas se caracterizan por una tensión constante entre aceleración histórica y deseo de memoria (Huyssen, 2003).

En este contexto, los monumentos actúan como anclas simbólicas que estabilizan el paisaje urbano. Las pirámides egipcias, los templos griegos, los foros romanos o las catedrales medievales no eran únicamente obras arquitectónicas; organizaban la experiencia colectiva y articulaban una visión cosmológica del mundo.

La monumentalidad, por tanto, no depende únicamente de la escala física de una obra, sino de su capacidad para condensar una visión cultural en una forma material.

5. Hermenéutica del monumento.

Desde una perspectiva hermenéutica, ningún monumento posee un significado definitivo. Hans-Georg Gadamer sostuvo que la comprensión histórica implica siempre un diálogo entre el horizonte del pasado y el horizonte del presente (Gadamer, 1993). La interpretación no consiste en reconstruir un significado original intacto, sino en actualizarlo en nuevas condiciones históricas.

Georges Didi-Huberman profundiza esta idea al afirmar que las imágenes y los objetos históricos contienen temporalidades múltiples. Un monumento no pertenece exclusivamente al momento de su creación; también participa en las interpretaciones posteriores que lo resignifican (Didi-Huberman, 2002). De este modo, el monumento puede entenderse como un nodo temporal, donde diferentes tiempos históricos se entrecruzan.

6. Del monumento al museo.

El surgimiento del museo moderno introdujo una transformación decisiva en la historia del monumento.

A partir del siglo XVIII, los museos comenzaron a reunir objetos procedentes de contextos muy diversos: templos, excavaciones arqueológicas, colecciones privadas o edificios históricos. Muchos de estos objetos habían sido originalmente monumentos o fragmentos monumentales.

Krzysztof Pomian describió esta transformación mediante el concepto de semióforo, objetos que han perdido su función original para convertirse en portadores de significado histórico o simbólico (Pomian, 1990).

Cuando un monumento o fragmento monumental ingresa al museo, su estatuto cambia radicalmente. Deja de

formar parte de un sistema ritual o urbano y se convierte en objeto de contemplación histórica.

7. Arquitectura museo y monumentalidad contemporánea.

En las últimas décadas, la arquitectura museo ha adquirido un protagonismo creciente.

Muchos museos contemporáneos han sido concebidos como edificios emblemáticos capaces de redefinir la identidad urbana. Esta tendencia ha generado una inversión simbólica: el edificio mismo se convierte en monumento.

André Desvallées y François Mairesse han señalado que el museo no solo conserva objetos, sino que produce sistemas de interpretación que transforman esos objetos en patrimonio cultural (Desvallées & Mairesse, 2010) En este contexto, el museo puede entenderse como un meta-monumento, una institución dedicada a monumentalizar la memoria misma.

8. Descontextualización y crítica poscolonial.

La historia de los museos está profundamente vinculada con los procesos de expansión colonial.

Numerosos monumentos y artefactos culturales fueron trasladados desde sus contextos originales hacia colecciones europeas. Este desplazamiento implicó una reorganización de las narrativas históricas.

La crítica contemporánea ha señalado que este proceso produjo, en muchos casos, el silenciamiento de las

culturas de origen. Los objetos fueron integrados en relatos universales del arte o de la civilización que invisibilizaban sus contextos culturales específicos.

El museo contemporáneo se enfrenta hoy al desafío de reconsiderar críticamente estas historias.

9. Tecnologías digitales y re contextualización.

Las tecnologías digitales han abierto nuevas posibilidades para abordar estas tensiones.

La digitalización tridimensional, los archivos abiertos y las reconstrucciones virtuales permiten restituir parcialmente los contextos culturales originales de los objetos. Estas herramientas facilitan nuevas formas de interpretación que integran perspectivas múltiples.

El objeto museo ya no aparece únicamente como entidad aislada en una vitrina, sino como parte de redes culturales complejas.

10. Monumentos de memoria y contra monumentos.

La monumentalidad contemporánea también ha sido transformada por la aparición de monumentos dedicados a la memoria de acontecimientos traumáticos.

James E. Young ha denominado contra monumentos a aquellas estructuras que cuestionan la lógica tradicional del monumento heroico (Young, 1993). En lugar de afirmar una memoria triunfal, estos dispositivos introducen espacios de reflexión, ausencia o duelo.

Muchos de estos monumentos adoptan estrategias museográficas. Funcionan como espacios interpretativos

donde el visitante participa activamente en la construcción de la memoria.

11. El museo pos monumental.

La convergencia de estos procesos permite hablar de una nueva condición cultural: el museo pos monumental.

En este modelo, el museo ya no se limita a conservar objetos ni a monumentalizar la memoria de forma estática. Se convierte en un espacio de investigación, debate y reinterpretación permanente.

El monumento deja de ser una afirmación definitiva del pasado para transformarse en campo de interrogación crítica.

El monumento es, ante todo, una tecnología cultural de memoria. Su genealogía revela una relación constante con el poder, la identidad colectiva y la construcción histórica del pasado.

La modernidad transformó profundamente esta relación al trasladar numerosos monumentos hacia el museo y convertirlos en objetos de contemplación histórica.

En la contemporaneidad, nuevas dinámicas crítica poscolonial, arquitectura espectacular, tecnologías digitales y contra monumentos están redefiniendo el sentido mismo de la monumentalidad.

El museo emerge, así como un espacio pos monumental, donde la memoria ya no se presenta como verdad fija, sino como proceso interpretativo abierto.

El desafío contemporáneo no consiste únicamente en preservar monumentos, sino en interrogar las condiciones

culturales bajo las cuales decidimos que algo merece ser monumental.

El museo como umbral: ciudad, memoria y apertura.

Si aceptamos la metáfora de la ciudad como umbral esa franja intermedia donde se negocian lo privado y lo público, lo visible y lo invisible, lo recordado y lo olvidado, el museo emerge como una de sus arquitecturas más elocuentes. No es solo un edificio ni un contenedor de objetos; es una tecnología cultural de selección, inscripción y mediación.

Desde el Renacimiento, cuando el studiolo y el gabinete de curiosidades instituyeron una primera escenografía del saber, el museo se configuró como espacio liminar. El objeto extraído de su contexto ingresaba en un régimen de contemplación y clasificación que lo sustraía de la circulación ordinaria y lo integraba en una economía simbólica de legitimación (Bennett, 1995). Lo que accedía al recinto adquiría estatuto de memoria autorizada; lo excluido quedaba relegado a la esfera de lo contingente.

La Ilustración radicalizó este gesto. El museo se consolidó como dispositivo pedagógico y archivo civil. No se limitaba a exhibir obras: articulaba una genealogía del gusto y de la civilización, inscribiendo en el espacio urbano un relato de progreso y universalidad (Duncan, 1995). En este sentido, la institución museo participó de la racionalidad disciplinaria moderna al organizar los cuerpos y las miradas en un itinerario normativo de formación estética (Foucault, 1975/2002).

Sin embargo, la modernidad tardía fracturó la sacralidad de este templo laico. El museo contemporáneo

dejó de ser únicamente archivo para convertirse en signo urbano y operador estratégico. Su arquitectura, lejos de limitarse a albergar colecciones, interviene en procesos de regeneración territorial y reconfiguración identidad. La institución ya no es solo depositaria de memoria; actúa como agente en la economía simbólica de la ciudad (Harvey, 1989).

Persiste, no obstante, una interrogante estructural: ¿es el museo espacio de clausura o de apertura? La dicotomía resulta insuficiente. El museo es simultáneamente delimitación y conexión, exclusión y traducción. Como todo umbral, protege y expone. Si se clausura herméticamente, deviene enclave elitista; si se abre sin mediación crítica, diluye su especificidad epistemológica. Su productividad reside en la tensión entre conservación y reinterpretación.

En este marco, el museo como umbral urbano cumple tres funciones articuladas:

Conservadora, al garantizar la preservación material y simbólica.

Hermenéutica, al producir marcos interpretativos que orientan la experiencia.

Cívica, al constituirse como espacio de interlocución pública.

La arquitectura expresa estas funciones tanto en la monumentalidad como en la integración discreta al tejido urbano. La escala no determina la relevancia; la capacidad de generar sentido compartido sí. La puerta que permanece abierta.

Este libro no ha pretendido ofrecer un manual de museología, sino una relectura filosófica de la institución museo a través de sus genealogías, tensiones y

transformaciones. El museo es un dispositivo histórico que produce narrativas y organiza regímenes de visibilidad (Foucault, 1969/2005). Es también un actor urbano que interviene en la configuración simbólica de la ciudad.

Sobre todo, es un umbral permanente: su función no consiste en clausurar definitivamente el sentido, sino en sostener la posibilidad de tránsito interpretativo. Si el arte no es conclusivo, el museo tampoco lo es. Cada exposición reactiva la pregunta por el significado; cada ciudad redefine su relación con el patrimonio; cada generación reescribe el relato heredado.

Cerrar este libro implica reconocer que la institución no cierra sus puertas. Continúa transformándose, recibiendo interpelaciones críticas y replanteando su papel ante los desafíos contemporáneos: descolonización de las colecciones, democratización del acceso, sostenibilidad y redefinición de la autoridad curatorial.

El museo, en cuanto umbral, no es un punto final, sino una zona de tránsito.

Su vigencia depende de mantener abierta esa tensión constitutiva entre memoria y porvenir. El museo como umbral: ciudad, memoria y apertura. Si aceptamos la metáfora de la ciudad como umbral, esa franja intermedia donde lo privado y lo público, lo visible y lo invisible, lo recordado y lo olvidado, se negocian. El museo aparece como una de sus arquitecturas más elocuentes. No es únicamente un edificio ni un contenedor de objetos; es una tecnología cultural de selección, de inscripción y de mediación.

Desde el Renacimiento, cuando el studiolo y el gabinete de curiosidades instituyeron una primera escenografía del saber, el museo nació como espacio liminar. Allí el objeto extraído del mundo ingresaba en un régimen de contemplación y clasificación. Lo que se introducía en el recinto adquiría estatuto de memoria legítima; lo que quedaba fuera ingresaba en la zona del umbral. De la Ilustración radicalizó ese gesto. El museo se convirtió en dispositivo pedagógico y en archivo civil. No solo mostraba obras; narraba una genealogía del gusto y de la civilización.

La ciudad moderna encontró en él un templo laico donde inscribir su relato de progreso. Sin embargo, la modernidad fracturó esa sacralidad. El museo contemporáneo dejó de ser solo contenedor para convertirse en signo urbano. Ya no era únicamente archivo; era actor urbano capaz de regenerar espacios, activar economías simbólicas y reconfigurar identidades. La pregunta persiste: ¿es el museo un espacio de clausura o de apertura?.

La respuesta no puede ser binaria. El museo es simultáneamente ambas cosas porque su función es umbral. Como todo comienzo, delimita y conecta selecciona y traduce. Protege y expone. Cuando el museo se cierra herméticamente, se convierte en enclave elitista. Cuando se abre sin mediación, corre el riesgo de diluir su especificidad crítica. La tensión productiva reside en la mediación. El museo como umbral urbano cumple tres funciones: conservadora, hermenéutica y cívica. La arquitectura expresa estas funciones, ya sea en la monumentalidad o en la integración discreta al tejido urbano.

La escala no determina la relevancia; la capacidad de producir sentido compartido, sí. La puerta que permanece abierta. Este libro no ha pretendido ofrecer un manual de museología, sino una relectura filosófica del museo a través de sus genealogías, tensiones y transformaciones históricas.

El museo es un dispositivo histórico que construye narrativas. Es un actor urbano que interviene en la economía simbólica de la ciudad. Y es, sobre todo, un paso permanente: su función no es cerrar definitivamente, sino mantener la posibilidad de tránsito. Si el arte no es conclusivo, el museo tampoco lo es, cada exposición reabre la pregunta por el sentido. Cada ciudad redefine su relación con el patrimonio. Cada generación reescribe el relato que hereda. Cerrar este libro implica reconocer que el museo no ha cerrado sus puertas. Continúa transformándose, recibiendo demandas críticas, replanteando su papel frente a los desafíos contemporáneos.

El museo y los herederos: reproducción cultural y poder simbólico en la institución museística.

El análisis formulado por Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron en *Los herederos* constituye un hito en la comprensión sociológica de la reproducción de las desigualdades culturales en las sociedades contemporáneas. Lejos de presuponer la neutralidad axiológica del sistema educativo, los autores demostraron que la universidad legitima un arbitrario cultural que coincide con los *habitus* de las clases dominantes, transformando privilegios heredados en méritos aparentemente individuales (Bourdieu & Passeron, 1964/2009).

A partir de este marco teórico, el presente capítulo examina el museo como institución homóloga al sistema escolar: un dispositivo de consagración que, bajo la apariencia de universalidad, reproduce desigualdades simbólicas y consolida jerarquías culturales.

1. Capital cultural y habitus.

El concepto de capital cultural permite explicar por qué determinados sujetos se encuentran familiarizados con los códigos académicos y artísticos, mientras otros experimentan distancia o extrañamiento frente a ellos. Dicho capital en sus formas incorporada, objetivada e institucionalizada se transmite de manera desigual en el ámbito familiar y se interioriza como habitus: un sistema de disposiciones duraderas y transferibles que orienta prácticas, percepciones y juicios (Bourdieu, 1979/2008).

La escuela convierte esa herencia diferencial en mérito escolar mediante un proceso de violencia simbólica que naturaliza las diferencias sociales. Al desconocer las condiciones sociales de adquisición del capital cultural, la institución educativa consagra como talento individual lo que es, en gran medida, resultado de una transmisión estructuralmente desigual (Bourdieu & Passeron, 1970/1996). La legitimación opera, así, como mecanismo de reproducción.

2. El museo como dispositivo de consagración.

El museo no constituye un espacio neutral de exhibición, sino una instancia de selección, clasificación y jerarquización de objetos culturales. Al determinar qué merece ser preservado, interpretado y contemplado, instituye un régimen de valor que consagra determinadas formas simbólicas como patrimonio legítimo.

La experiencia museística presupone competencias interpretativas, conocimientos históricos y disposiciones estéticas desigualmente distribuidas en el espacio social. En consecuencia, el acceso físico al museo no garantiza una apropiación simbólica efectiva. La institución tiende a privilegiar a quienes poseen el capital cultural necesario para

decodificar sus códigos implícitos, reproduciendo así distinciones sociales bajo la forma de experiencia estética universal (Bourdieu & Darbel, 1969/2003).

Desde esta perspectiva, el museo funciona como dispositivo de legitimación cultural: produce y reproduce jerarquías simbólicas mediante mecanismos que permanecen, en gran medida, invisibles para los propios agentes.

3. Genealogía histórica de la institución museística.

La genealogía del museo revela su inscripción en procesos históricos de distinción y construcción identitaria. Las cámaras de maravillas renacentistas, reservadas a círculos aristocráticos y eruditos, ya operaban como espacios de acumulación simbólica y demostración de poder. Con la institucionalización de los museos nacionales en el siglo XIX, la colección privada se transformó en patrimonio público; sin embargo, esta apertura no eliminó la jerarquización cultural, sino que la reorganizó en torno a un canon histórico y estético coherente con los valores de las élites ilustradas.

El museo moderno heredó esta estructura clasificatoria. Su pretensión universalista se articuló con la consolidación de narrativas nacionales y con la pedagogía cívica del Estado moderno, configurando un espacio donde memoria, identidad y autoridad cultural convergen. En términos bourdieusianos, la institución museística contribuye a la objetivación del capital simbólico del Estado y de las clases dominantes.

4. Transformaciones contemporáneas y límites estructurales.

Las corrientes asociadas a la nueva museología han impulsado procesos de democratización orientados a ampliar la participación y diversificar los públicos. Programas educativos, estrategias de mediación inclusiva y exposiciones colaborativas buscan cuestionar la centralidad del experto y promover una mayor horizontalidad interpretativa.

No obstante, una lectura crítica exige interrogar el alcance estructural de estas transformaciones. Si el canon subyacente y los criterios de legitimidad permanecen relativamente estables, las reformas pueden operar como ajustes funcionales sin alterar la lógica profunda de consagración cultural. En tal caso, la democratización se limitaría a ampliar el acceso a un capital simbólico cuya definición continúa monopolizada por instancias institucional.

El museo, al igual que la escuela, participa activamente en la distribución social del capital cultural. Reconocer esta dimensión no implica negar su potencial emancipador, sino asumir su inscripción en relaciones de poder.

Una transformación efectiva exige problematizar los criterios de selección, las narrativas autorizadas y las condiciones de interpretación. Solo mediante una reflexividad institucional sostenida será posible desplazar la lógica de la consagración hacia prácticas verdaderamente democráticas, capaces de redistribuir no solo el acceso, sino también la autoridad simbólica.

Musée du Louvre. El museo en crisis entre Voltaire y la inteligencia artificial.

Del templo ilustrado al laboratorio algorítmico.

El museo moderno nació bajo el signo de la Ilustración: clasificación sistemática, orden epistemológico, pedagogía pública y construcción del canon. Desde el siglo XVIII, su autoridad se sostuvo en la promesa de ofrecer una narrativa coherente del pasado, organizada conforme a criterios científicos y estéticos presentados como universales. La institución museo, heredera del proyecto ilustrado, asumió así la doble función de custodiar la memoria y legitimar valores culturales (Bennett, 1995).

En la actualidad, esta arquitectura epistemológica enfrenta una mutación decisiva. La incorporación de tecnologías de realidad aumentada e inteligencia artificial no se limita a transformar la experiencia del visitante; reconfigura el estatuto ontológico de la obra, la mediación curatorial y la noción misma de autoridad cultural.

El proyecto *The Incredible Unknowns* of the Louvre, desarrollado por el Musée du Louvre en colaboración con AR Studio Paris de Snap Inc., constituye un laboratorio privilegiado para examinar esta transición. Más que una exposición tecnológica, opera como síntoma estructural del tránsito del museo-templo al museo-*interfaz*.

I. Voltaire como brújula crítica.

Invocar a Voltaire no implica un retorno nostálgico al siglo XVIII, sino la activación de una metodología crítica. Su defensa de la razón como instrumento de vigilancia frente al dogma subraya que ninguna institución puede declararse

incuestionable sin incurrir en petrificación intelectual (Voltaire, 1764/1994).

El museo surgió como herramienta de emancipación ilustrada y terminó consolidando nuevas ortodoxias: canon artístico, jerarquías culturales y narrativa lineal del progreso estético (Duncan, 1995). La inteligencia artificial introduce una forma contemporánea de sospecha. No impugna de manera frontal el canon, pero altera su régimen de visibilidad.

Cuando la realidad aumentada permite revelar policromías desaparecidas o reconstruir materiales erosionados, el objeto deja de presentarse como evidencia clausurada para convertirse en hipótesis visual. El museo ya no exhibe únicamente lo que es, sino lo que pudo haber sido.

Se configura así una tensión fundamental: ¿la tecnología democratiza el acceso al conocimiento del objeto o lo reconfigura mediante nuevos dispositivos de poder?

II. Las obras como campo de experimentación.

El proyecto integra seis piezas emblemáticas de la colección permanente: el Código de Hammurabi, el busto de Akhenaten, el retrato de Ana de Clèves, la Kore de Samos, Los Cuatro Prisioneros y Figurine rustique de Bernard Palissy.

Estas obras funcionan como casos de prueba. Mediante realidad aumentada, el visitante puede:

visualizar colores originales hoy desaparecidos;

comprender técnicas constructivas invisibles a simple vista;

acceder a capas contextuales que exceden la cartelera tradicional.

El gesto parece emancipador. Sin embargo, toda reconstrucción implica interpretación. El algoritmo no es neutro: traduce decisiones arqueológicas, modelos hipotéticos y criterios curatoriales en visualizaciones que el visitante tiende a percibir como revelación objetiva.

La autoridad, por tanto, no se disuelve; se desplaza del conservador al sistema técnico.

III. Canon, mediación y capital simbólico.

El Louvre representa uno de los mayores capitales simbólicos del mundo occidental. La adopción de tecnologías inmersivas no debilita ese capital; lo amplifica. La cuestión central es si lo transforma.

A diferencia de proyectos que intervienen críticamente las colecciones para cuestionar la jerarquía canónica, esta iniciativa mantiene intacta la selección de obras maestras. La innovación se sitúa en la mediación, no en la estructura jerárquica.

En términos bourdieuanos, el capital cultural permanece; lo que varía es el dispositivo de circulación y legitimación (Bourdieu, 1979). La paradoja resulta evidente: el museo adopta tecnologías disruptivas sin modificar necesariamente la matriz epistemológica que sustenta su autoridad.

IV. Crisis institucional y performance curso.

El museo contemporáneo opera en una triple encrucijada:

Epistemológica: redefinición del estatuto del objeto frente a su doble digital.

Política: alianzas con corporaciones tecnológicas que condicionan infraestructura y experiencia.

Institucional: tensiones internas entre tradición y renovación.

Cuando la institución exhibe innovación tecnológica mientras enfrenta cuestionamientos administrativos o debates sobre gobernanza, la disonancia adquiere dimensión performativa. El discurso de futuro puede funcionar como estrategia de legitimación frente a fragilidades estructurales.

La innovación no solo ilumina las obras; expone las fisuras del modelo museo heredado.

V. Del aura al algoritmo.

Walter Benjamin advirtió que la reproductibilidad técnica erosionaba el aura de la obra (Benjamin, 1936/2003). La inteligencia artificial inaugura una fase ulterior: no se limita a reproducir, sino que reconstruye y simula.

El aura ya no reside exclusivamente en la materialidad; se redistribuye entre objeto físico y experiencia digital. La autenticidad deviene relacional y procesual. El museo se aproxima más a un laboratorio dinámico que a un santuario inmutable.

Esta transición plantea interrogantes éticos ineludibles:

¿Quién controla los datos y modelos digitales?

¿Qué ocurre cuando la infraestructura tecnológica se vuelve obsoleta?

¿Cómo preservar la memoria digital con la misma rigurosidad que el material?

La lección voltairiana conserva vigencia: ninguna institución sostiene su legitimidad sin someterse a crítica constante. La inteligencia artificial no constituye el problema, sino el catalizador. Obliga al museo a confrontar su identidad.

El desafío no consiste en incorporar tecnología, sino en redefinir la misión institucional en un entorno donde el conocimiento es algorítmico, distribuido y mutable.

La innovación museológica no radica en proyectar colores perdidos sobre el mármol antiguo, sino en asumir que el museo ya no es depositario estático de verdades, sino espacio de negociación crítica entre pasado, presente y futuro.

Si el museo ilustrado aspiraba a organizar el mundo, el museo contemporáneo debe aprender a dialogar con la inestabilidad que lo atraviesa. Solo entonces la luz tecnológica dejará de ser un destello espectacular para convertirse en transformación epistemológica.

El museo entre Apolo y Dionisio: fuerza vital y forma en tensión.

El museo moderno se concibe tradicionalmente como un espacio de racionalización y orden: clasifica, ilumina y estabiliza la memoria. Sin embargo, la mirada crítica exige ir más allá de esta apariencia formal y reconocer que los objetos, al ser musealizados, llevan consigo

conflictos históricos, rituales y afectivos que no se disuelven con la vitrina ni con la cartela.

capítulo propone un enfoque de efectividad conceptual: Apolo y Dionisio no son categorías meramente estéticas, sino vectores de interpretación de la experiencia museo. El museo, como espacio de contención y representación, revela su carácter trágico cuando la forma apolínea se encuentra con la fuerza dionisiaca inherente a los objetos y a la historia que portan.

1. Apolo y Dionisio: marco conceptual para la museología Siguiendo la perspectiva de Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872/2003), este Nietzsche plantea que la tragedia surge de la tensión entre:

polo, principio de forma, medida y claridad, que da unidad y orden a la apariencia. Dionisio, principio de exceso, desbordamiento y experiencia colectiva, que revela el fondo trágico de la existencia.

En el contexto museológico, esta distinción permite interpretar la museografía como un dispositivo apolíneo: clasifica objetos, organiza narrativas históricas y transforma la violencia o la intensidad ritual en forma soportable. Sin embargo, lo dionisiaco persiste, recordando la fuerza vital que subyace a cada obra.

Aquí, la aproximación nietzscheana se articula con la reflexión de Tony Bennett (1995), quien señala que el museo es un aparato de poder que regula la percepción del pasado, y con Carol Duncan (1995), quien enfatiza que el museo produce un efecto ritual sobre el visitante, más allá de la simple contemplación estética

2. El museo como tecnología de contención: Foucault y Desvallées.

Michel Foucault (1975) sostiene que los espacios institucionales como el museo, el hospital o la prisión operan mediante una microfísica del poder, controlando, distribuyendo y jerarquizando cuerpos y saberes. Aplicado al museo: La disposición de objetos y salas organiza la experiencia del visitante y estabiliza significados.

La taxonomía museográfica funciona como técnica de normalización del conocimiento histórico.

La institución produce una ilusión de neutralidad, mientras que selecciona qué relatos y qué ausencias se hacen visibles.

André Desvallées (2016) complementa esta perspectiva al subrayar que el museo es un dispositivo de inscripción cultural, donde cada objeto se integra a un relato que lo domestica, pero no puede suprimir su complejidad dionisiaca: restos arqueológicos, violencia colonial o ritualidades desactivadas permanecen latentes en la exposición.

3. La dimensión trágica de la experiencia museo.

Didi-Huberman (2009) propone que la obra de arte musealizada mantiene una “inquietud vital”, un resto de su fuerza originaria que desafía la forma expositiva. Esto coincide con la lectura nietzscheana: el museo apolíneo contiene la intensidad, pero no la extingue. La experiencia del visitante se convierte así en un acto dionisiaco, donde:

La contemplación desencadena resonancias afectivas, corporales e históricas. La obra emerge como fragmento de mundo, no como simple objeto estético.

La tensión entre forma y exceso genera una escena trágica que articula conocimiento, emoción y memoria. Carol Duncan (1995) enfatiza que el museo funciona como un

teatro social, donde los visitantes participan de la dramatización de la cultura y la historia, mientras que los objetos representan fuerzas que exceden la forma.

4. Preguntas críticas emergentes

El análisis de Apolo y Dionisio aplicado al museo plantea interrogantes centrales para la museología contemporánea:

¿Qué dimensiones de la historia o de la violencia quedan invisibilizadas al privilegiar la forma?

¿Cómo se transforma lo excesivo y conflictivo en relato pedagógico o en dispositivo de consumo cultural?

¿Es posible una museografía que integre la intensidad dionisiaca sin neutralizarla formalmente?

Respondiendo estas preguntas, el museo deja de ser un simple contenedor de objetos y se convierte en un espacio de diálogo crítico, capaz de inscribir la historia y la experiencia estética en su complejidad vital.

El enfoque nietzscheano permite leer el museo no como espacio cerrado, sino como un campo de tensiones entre forma y exceso, medida y fuerza vital, orden y conflicto. La institución musealiza, estabiliza y formaliza, pero la energía trágica subyacente persiste y puede movilizar al visitante hacia una experiencia crítica y afectiva.

Incorporar a Foucault, Desvallées, Duncan y Didi-Huberman en el aparato crítico ofrece un marco de análisis coherente y transversal, situando al museo en la intersección entre poder, estética y memoria histórica.

El viaje como forma de conocimiento.

Desde sus orígenes, el pensamiento histórico occidental se articula bajo la metáfora del desplazamiento. Conocer no es únicamente acumular datos; es atravesar fronteras, exponerse a la alteridad y regresar con un relato inteligible. El viaje, en este sentido, constituye una matriz epistemológica: no solo desplaza cuerpos, sino que produce traducciones culturales.

En los desplazamientos del siglo XX, Ryszard Kapuściński relee a Heródoto como quien dialoga con un antepasado metodológico. En *Viajes con Heródoto* (2004), el reportero polaco convierte la lectura en brújula hermenéutica; el texto antiguo deviene cartografía interpretativa del presente. Allí se explicita una intuición decisiva: el viaje no es episodio biográfico accesorio, sino procedimiento cognitivo. Se viaja para comprender; se narra para ordenar la experiencia.

Este capítulo sostiene una hipótesis que articula historia, antropología y museología: el museo moderno opera como un viajero institucional. Si el historiador griego recorría territorios para observar y narrar, la institución museo desplaza objetos, los clasifica y los reinscribe en un relato patrimonial. Ambos dispositivos viajen y museo participan de una misma inquietud antropológica: hacer inteligible lo extraño.

1. Heródoto: narrar para comprender al otro.

Las Historias de Heródoto constituyen un archivo de encuentros culturales. Su escritura no responde a una cronología lineal estricta; adopta la forma de una constelación narrativa en la que pueblos, costumbres y

geografías se entrelazan. El historiador viaja, escucha versiones divergentes, compara testimonios y, finalmente, narra. En ese gesto se advierte una etnografía: descripción de ritos funerarios, sistemas políticos y prácticas económicas.

Clifford (1988) ha señalado que toda etnografía implica una operación de traducción cultural. En Heródoto esta traducción oscila entre curiosidad y juicio. La conocida anécdota sobre la relatividad de las costumbres funerarias anticipa una intuición antropológica central: cada comunidad considera natural su propio universo simbólico. Sin embargo, la obra que reconoce la pluralidad cultural también legitima la confrontación bélica contra Persia. En esa ambivalencia curiosidad frente al otro e inscripción del conflicto se advierte una tensión que reaparecerá siglos después en la práctica museo.

Narrar, en Heródoto, equivale a preservar memoria. La escritura se configura como antídoto contra el olvido; la historia, como tecnología de permanencia simbólica.

2. Del hallazgo al objeto: los primeros “artefactos”

Mucho antes de la escritura, la humanidad dejó huellas que hoy interpretamos como archivos simbólicos. El arte rupestre de la Cueva de Lascaux o de la Cueva de Altamira, así como las figurillas paleolíticas como la Venus de Willendorf, no constituyen meros objetos estéticos: condensan memoria territorial y cosmovisión.

El gesto de conservar antecede a la institución museo. La cueva opera como archivo primigenio, espacio donde la comunidad inscribe su experiencia del mundo y estabiliza símbolos. Si el archivo según Foucault (1969) define las condiciones de posibilidad del discurso, estas cavernas pueden leerse como proto-archivos visuales que configuran un régimen de visibilidad y de memoria.

De esta constatación emerge una proposición central: el primer museo fue la cueva. No en sentido institucional, sino como espacio de acumulación simbólica, cartografía imaginaria del entorno y reserva de memoria colectiva. Antes de vitrinas y catálogos, existieron superficies rocosas que almacenaron visiones del mundo.

3. El museo como viajero moderno.

Con la modernidad, el desplazamiento se institucionaliza. Las expediciones científicas y coloniales trasladan objetos desde territorios periféricos hacia centros metropolitanos. La colección se convierte en itinerario material y en dispositivo de poder.

Instituciones como el British Museum o el Musée du Louvre cristalizan esta lógica: el objeto viaja, es clasificado y expuesto como representación cultural. Tony Bennett (1995) interpretó el museo como parte del “complejo expositivo”, aparato disciplinario que organiza la mirada pública y produce ciudadanía. Krzysztof Pomian (1990) definió los objetos museales como “semióforos”: portadores de significados que trascienden su función originaria. James Clifford (1988) subrayó la dimensión de contacto intercultural y conflicto inherente a las colecciones etnográficas. Néstor García Canclini (1990) analizó cómo el patrimonio se inscribe en procesos de hibridación y modernización desigual en contextos latinoamericanos.

La colonialidad del patrimonio se manifiesta cuando el viaje deja de ser diálogo y deviene apropiación. El museo, heredero de la curiosidad Heródoto, reproduce también su ambivalencia: aspira a comprender al otro, pero lo traduce bajo categorías propias.

El paralelismo puede sintetizarse de la siguiente manera:

Heródoto	Museo
Viaja y observa	Recolecta y clasifica
Narra culturas	Expone culturas
Traduce lo extraño	Interpreta lo extraño
Produce memoria	Produce patrimonio

Si viajar es conocer al otro, y el museo aproxima al visitante a la alteridad cultural, entonces el museo constituye una forma de viaje institucionalizado.

4. Del objeto material al arte digital.

La contemporaneidad introduce una mutación ontológica: la desmaterialización de la obra. El archivo virtual, las bases de datos y los museos digitales desplazan la experiencia hacia entornos algorítmicos. Sin embargo, la pregunta antropológica permanece.

La obra digital no anula la lógica del viaje; la reconfigura. El visitante navega interfaces como quien recorre cartografías simbólicas. El desplazamiento deja de ser estrictamente geográfico para devenir informacional. La colección se transforma en base de datos; la vitrina, en interfaz.

Cambian los soportes, no la inquietud. La humanidad continúa interrogándose por el otro y por las formas de inscribir la memoria en soportes durables. La tecnología modifica la materialidad del archivo, pero no su función cultural ni su dimensión narrativa.

El museo como relato en movimiento

El museo no se limita a almacenar objetos: organiza relatos de desplazamientos. Cada pieza testimonia una travesía física, simbólica o digital que la condujo hasta la sala

expositiva. La vitrina puede leerse como ventana; la sala, como puerto; la colección, como archivo de rutas.

Somos herederos de Heródoto en la medida en que seguimos viajando para comprender. El visitante contemporáneo atraviesa salas como quien cruza fronteras narrativas. Su recorrido no es pasivo: interpreta, compara y reconstruye sentido.

El museo, entendido como viajero institucional, encarna una forma histórica de la curiosidad humana. Desde la cueva paleolítica hasta el archivo digital, la humanidad ha tejido dispositivos para preservar la experiencia del encuentro. Lo que permanece no es la piedra ni el píxel, sino la necesidad de narrar el mundo para habitarlo.

Un hallazgo en la isla de Muna (Indonesia) y la reescritura del origen simbólico.

La hipótesis desarrollada hasta aquí según la cual el primer museo fue la cueva y el gesto de inscribir imágenes constituyó una forma primigenia de archivo encuentra un respaldo decisivo en un descubrimiento reciente en el sudeste asiático. En la isla de Muna (Indonesia), en el sitio de Liang Metanduno, se ha documentado un estarcido negativo de mano fechado en aproximadamente 67.800 años antes del presente mediante datación por series de uranio aplicada a depósitos de calcita superpuestos a la pintura. Este hallazgo desplaza las cronologías tradicionales del arte rupestre y obliga a reconsiderar los mapas de la expansión simbólica de *Homo sapiens*.

La técnica del estarcido negativo la aplicación de pigmento alrededor de la mano apoyada sobre la pared constituye una de las formas más elementales y, a la vez, más

densas de inscripción identitaria. No representa un objeto externo; señala una presencia. Es huella y afirmación: “aquí estuvo alguien”. Su antigüedad, establecida mediante análisis de isótopos de uranio-torio en concreciones calcíticas (Albert et al., 2014; Aubert et al., 2019), sitúa el surgimiento del pensamiento simbólico en Asia sudoriental en fechas comparables e incluso anteriores a algunas evidencias europeas tradicionalmente consideradas fundacionales.

Este desplazamiento cronológico tiene consecuencias teóricas de amplio alcance. Durante décadas, el relato dominante ubicó el origen del arte figurativo en Europa occidental, particularmente en sitios como Chauvet o Lascaux, integrando esas evidencias a una narrativa eurocéntrica del “despertar” simbólico. Sin embargo, investigaciones en Sulawesi y otras islas de Indonesia han demostrado que prácticas iconográficas complejas se desarrollaron tempranamente fuera de Europa (Aubert et al., 2014). El hallazgo de Liang Metanduno amplía esta cartografía y fortalece la hipótesis de una emergencia policéntrica o al menos ampliamente distribuida de la conducta simbólica.

Criterios de rigor y validación científica.

La relevancia del hallazgo exige explicitar los criterios metodológicos que sostienen su legitimidad científica; Datación independiente y replicable.

La cronología se fundamenta en el método de series de uranio-torio (U/Th), aplicado a las capas de calcita formadas sobre la pintura. Este procedimiento permite establecer una edad mínima para la imagen subyacente y ha sido empleado con éxito en múltiples contextos rupestres del sudeste asiático (Aubert et al., 2014). La replicabilidad analítica y la publicación en revistas con arbitraje por pares constituyen condiciones esenciales de validación.

Contextualización estratigráfica.

El análisis del entorno sedimentario y geomorfológico garantiza que la concreción fechada esté efectivamente asociada a la pintura y no a procesos posteriores independientes.

Comparación tipológica y técnica.

La técnica del estarcido negativo posee paralelos en múltiples regiones paleolíticas. La comparación formal no implica difusión directa, pero sí permite reconocer patrones cognitivos compartidos.

Interdisciplinariedad.

El estudio integra geoquímica, arqueología, paleo antropología y análisis iconográfico.

La convergencia de disciplinas fortalece la robustez interpretativa y reduce el riesgo de inferencias aisladas.

Estos criterios no solo legitiman el hallazgo en términos empíricos; también evidencian el modo en que la arqueología contemporánea se estructura como campo epistemológico altamente tecnificado.

Implicaciones para la arqueología y la antropología

Desde el punto de vista arqueológico, la datación temprana del estarcido de Liang Metanduno reconfigura la discusión sobre la dispersión de *Homo sapiens* hacia Wallacea y Sahul. Si poblaciones humanas eran capaces de producir imágenes simbólicas hace casi 70.000 años en esta región, entonces la expansión fuera de África no solo fue biológica, sino también culturalmente sofisticada.

En términos antropológicos, la evidencia respalda la tesis de que la capacidad simbólica no constituye una innovación tardía ni localizada, sino un rasgo estructural de nuestra especie. El arte rupestre no sería un “salto” cognitivo repentino, sino la manifestación visible de una competencia semiótica ya consolidada (Mithen, 1996). La mano en negativo no es mero ornamento: es signo de autoconciencia, territorialidad y transmisión cultural.

Impacto museológico: la cueva revisitada.

Desde la perspectiva museológica, el hallazgo refuerza la idea desarrollada en este capítulo: la cueva como primer archivo simbólico. Si aceptamos que la inscripción rupestre constituye un acto de conservación de experiencia, entonces Liang Metanduno se integra a esa genealogía del museo como espacio de memoria.

No obstante, la incorporación de estos descubrimientos a narrativas expositivas contemporáneas exige cautela crítica. La musicalización de arte rupestre asiático no debe reproducir esquemas eurocéntricos ni apropiaciones discursivas. Siguiendo a Bennett (1995), el museo no es un contenedor neutro, sino un dispositivo que produce regímenes de visibilidad. Presentar este hallazgo implica reescribir cartografías culturales y reconocer la pluralidad de centros originarios del pensamiento simbólico.

La reflexión se amplía: si el museo es viajero institucional, estos nuevos datos obligan a modificar su itinerario narrativo. La historia del arte paleolítico ya no puede organizarse como travesía lineal desde Europa hacia el resto del mundo; debe concebirse como red de emergencias simultáneas.

Relectura de la hipótesis central.

El estarcido negativo de Liang Metanduno confirma que el gesto de apoyar la mano sobre la roca y fijar su contorno no fue un accidente aislado, sino una operación cognitiva fundacional. Allí convergen memoria, identidad y deseo de permanencia. La cueva no era refugio pasivo; era espacio de inscripción.

En consecuencia, la tesis del museo como relato en movimiento se fortalece: cada descubrimiento arqueológico reconfigura el mapa simbólico que las instituciones culturales transmiten. Cambian las cronologías, se desplazan los centros y se amplían los horizontes interpretativos; permanece la pregunta por el origen de nuestra capacidad.

El hallazgo en Muna no añade simplemente una fecha más antigua al registro rupestre. Introduce una inflexión epistemológica: el arte y el pensamiento simbólico no nacieron en un único territorio privilegiado, sino en múltiples geografías donde el ser humano, enfrentado al mundo, decidió dejar constancia de su presencia. Esa decisión imprimir una mano sobre la roca inaugura la larga historia del archivo humano.

El libro culmina, pero el museo continúa.

Después de haber recorrido los distintos capítulos de este libro desde la genealogía del monumento hasta la crisis contemporánea del museo, desde la tensión apolíneo-dionisiaca hasta las interrogaciones abiertas por la inteligencia artificial emerge una constatación fundamental: el museo nunca ha sido un objeto estable. Ha sido, más bien, un campo de fuerzas.

A lo largo de estas páginas lo hemos observado transformarse: de archivo de la memoria civilizatoria a

dispositivo de poder simbólico, de templo ilustrado a laboratorio cultural, de arquitectura monumental a umbral urbano y epistemológico. En cada una de estas mutaciones el museo ha revelado su naturaleza más profunda: no es simplemente un edificio que conserva objetos, sino una tecnología cultural mediante la cual las sociedades organizan el tiempo, jerarquizan la memoria y producen narrativas sobre sí mismas.

En su origen moderno, el museo se constituyó bajo el impulso de la razón ilustrada. La clasificación, el orden, la pedagogía pública y la universalidad del conocimiento parecían ofrecer un horizonte de estabilidad. Sin embargo, como hemos visto al dialogar con diversas tradiciones críticas desde la genealogía del poder hasta la hermenéutica de las imágenes esa estabilidad siempre fue aparente. Cada vitrina, cada catálogo y cada sala de exposición participa en un proceso de selección que decide qué fragmentos del pasado serán visibles y cuáles permanecerán en silencio.

Por eso el museo nunca ha sido neutral.

Ha sido un espacio de disputa simbólica.

Los monumentos desplazados de sus contextos originarios, las colecciones formadas bajo condiciones coloniales, las culturas convertidas en objeto de observación y clasificación: todos estos fenómenos revelan que la institución museo forma parte de una historia más amplia de construcción de autoridad cultural. El museo ordena el mundo, pero al hacerlo también lo interpreta, lo jerarquiza y lo narra.

Sin embargo, el museo contemporáneo se encuentra en una fase distinta de su historia. Las transformaciones tecnológicas, las nuevas demandas sociales y la expansión de

las epistemologías críticas han puesto en cuestión su antigua soberanía interpretativa. Las colecciones ya no pueden presentarse únicamente como evidencias silenciosas de una narrativa universal. Hoy se exige que hablen también las ausencias, los desplazamientos y las fracturas históricas que acompañaron su constitución.

En este sentido, el museo del siglo XXI ya no puede limitarse a conservar objetos: debe reflexionar sobre su propia historia.

La digitalización de las colecciones, la circulación global de las imágenes, las prácticas curatoriales colaborativas y las posibilidades abiertas por la inteligencia artificial han introducido un nuevo régimen de visibilidad. Las obras ya no habitan exclusivamente las salas físicas; circulan en redes, plataformas y archivos digitales que multiplican los modos de acceso y de interpretación. Esta expansión transforma profundamente la experiencia museológica.

El museo ya no es únicamente un lugar.

Es también una infraestructura de conocimiento distribuido.

Pero esta transformación no implica la desaparición del museo. Por el contrario, revela su extraordinaria capacidad de adaptación. A lo largo de su historia, la institución ha atravesado revoluciones políticas, transformaciones epistemológicas y cambios tecnológicos sin perder su función central: ser un espacio donde las sociedades se confrontan con su propia memoria material.

En ese sentido, el museo continúa siendo una arquitectura del tiempo.

En sus salas conviven temporalidades heterogéneas: el gesto de un artista paleolítico, la mirada de un coleccionista ilustrado, la interpretación de un curador contemporáneo y la experiencia singular de cada visitante. El museo reúne estas capas de tiempo en una escena donde el pasado nunca está completamente cerrado y el presente nunca es plenamente definitivo.

Esta dimensión temporal explica también por qué el museo sigue siendo un lugar de interrogación filosófica. No solo expone objetos; expone también formas de mirar. Cada dispositivo expositivo la vitrina, la etiqueta, el recorrido, la iluminación construye un modo particular de relación entre el espectador y la obra. De esta manera, el museo se convierte en un espacio donde se aprende a ver, pero también donde se aprende a cuestionar aquello que se ve.

En los capítulos anteriores hemos observado cómo esta tensión atraviesa toda la historia museológica: entre conservación y transformación, entre autoridad y apertura, entre canon y pluralidad. Esa tensión no debe entenderse como una crisis terminal, sino como el motor mismo de la institución.

El museo vive precisamente de esa inestabilidad productiva.

Si alguna conclusión puede extraerse del recorrido que hemos realizado, es que el museo no puede concebirse como una estructura cerrada. Es un proceso cultural en permanente negociación. Cada generación reinterpreta las colecciones heredadas, redefine sus significados y

reorganiza sus narrativas. En ese movimiento, el museo se convierte en un lugar donde el pasado se reactiva constantemente bajo nuevas preguntas.

Por eso, cuando este libro llega a su última página, no estamos asistiendo a un cierre definitivo. Todo lo contrario.

El recorrido que aquí termina continúa en las salas de los museos, en las discusiones curatoriales, en los debates sobre restitución y memoria, en los archivos digitales que expanden el acceso al patrimonio, y en las miradas de los visitantes que reinterpretan las obras desde sus propios horizontes culturales

El museo, como la memoria misma, nunca concluye.

Siempre está comenzando de nuevo.

Este libro, en consecuencia, no pretende ofrecer una última palabra sobre la institución museo. Su ambición ha sido más modesta y, al mismo tiempo, más fundamental: abrir un campo de reflexión donde el museo pueda pensarse a sí mismo en medio de las transformaciones de nuestro tiempo.

Porque mientras existan objetos que interroguen nuestra historia, imágenes que desestabilicen nuestras certezas y comunidades que busquen narrarse a través de su patrimonio, el museo seguirá siendo necesario.

Podrán cambiar sus arquitecturas, sus tecnologías y sus narrativas.

Podrán desplazarse sus colecciones, ampliarse sus archivos y transformarse sus modos de exhibición.

Pero la pregunta que lo sostiene permanecerá intacta

¿Cómo decide una sociedad qué merece ser recordado?

Esa pregunta no se agota en ningún libro, ni en ninguna exposición.

Permanece abierta, esperando nuevas interpretaciones.

Por eso, cuando cerramos estas páginas, no abandonamos el museo.

Simplemente regresamos a él.

Referencias

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization. Cambridge University Press.

Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2010). *Concepts clés de muséologie*. Armand Colin.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante*. Minuit.

Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y método*. Sígueme.

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria*. Paidós.

Pomian, K. (1990). *Collecteurs, amateurs et curieux*. Gallimard.

Riegl, A. (1982). *El culto moderno a los monumentos*. Visor.

Young, J. (1993). *The texture of memory*. Yale University Press.

Aubert, M., Brumm, A., Ramli, M., Sutikna, T., Saptomo, E. W., Hakim, B., Morwood, M. J., van den Bergh, G. D., Kinsley, L., & Dosseto, A. (2014). Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia. *Nature*, 514, 223–227.

Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, A. A., Brumm, A., Sulistyarto, P. H., Saptomo, E. W., ... Dosseto, A. (2019). Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature*, 576, 442–445.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum*. Routledge.

Mithen, S. (1996). *The Prehistory of the Mind*. Thames & Hudson.

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen sobreviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Editorial MN.

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Desvallées, A. (2016). *Introducción a la museología*. Nardini Editore.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

Nietzsche, F. (2003). *El nacimiento de la tragedia* (trad. A. Sánchez Pascual). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1872).

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Madrid: Itaca.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.

Voltaire. (1994). *Diccionario filosófico* (1764). Madrid: Alianza.

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1969).

Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, Trads.). Sígueme. (Trabajo original publicado en 1960).

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Paidós.

Llorente, M. (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Ariel.

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos* (J. J. Lahuerta, Trad.). Visor. (Trabajo original publicado en 1903).

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1975).

- Foucault, M. (2005). La arqueología del saber (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1969).
- Harvey, D. (1989). The condition of postmodernity. Blackwell.
- Belting, H. (2001). Bild-Anthropologie. München: Fink.
- Bennett, T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge.
- Clifford, J. (1988). The Predicament of Culture. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, A. (1964). "The Artworld". The Journal of Philosophy, 61(19), 571–584.
- Foucault, M. (1975). Surveiller et punir. Paris: Gallimard.
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. México: Grijalbo.
- Huyssen, A. (2003). Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press.
- Kapuściński, R. (2004). Viajes con Heródoto. Barcelona: Anagrama.
- Pomian, K. (1990). Collectors and Curiosities. Cambridge: Polity Press.
- Queneau, R. (2008). Ejercicios de estilo (ed. orig. 1947). Madrid: Cátedra.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace*. Harvard University Press.

Danto, A. C. (1997). *After the end of art*. Princeton University Press.

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (1992). *The museum experience*. Whalesback Books.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1969).

Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura* (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1913).

Lessing, G. E. (1987). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Tecnos. (Obra original publicada en 1766).

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini. (Obra original publicada en 1945).

Scott, E. C. (2012). *Evolution vs. creationism: An introduction*. University of California Press.

Winckelmann, J. J. (2006). *Historia del arte en la Antigüedad*. Akal. (Obra original publicada en 1764).

Referencias (formato APA 7ª ed.)

Belting, H. (2005). *Antropología de la imagen*. Katz.

Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. Grijalbo.

Heidegger, M. (1971). *El origen de la obra de arte*. En *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Gallimard.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.